Noël Carroll es uno de los más influyentes filósofos del arte de la tradición analítica contemporánea, y en su labor de investigación ha tocado temas tan diversos como la filosofía del cine —donde es considerado uno de los grandes especialistas—, la filosofía de la danza y los fundamentos de la crítica del arte y la interpretación. En este libro, Carroll presenta las principales concepciones del arte que han dominado en la cultura occidental desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días: las teorías figurativas, las teorías expresivas, el formalismo, las teorías estéticas del arte, el "parecido de familia" del neowittgensteinismo, las teorías institucionales y las narrativas históricas, utilizando la definición de arte como la característica estructuradora del examen de cada una de esas teorías, a partir de la cual aborda los restantes conceptos centrales y explora sus puntos fuertes y sus limitaciones. Su rigor analítico y su gran claridad en la exposición hacen de este libro una lectura obligada para los especialistas y los interesados en estética y el arte.

La traducción de *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* —notable por la fluidez del castellano y el cuidadoso empleo de la terminología— "viene a llenar un vacío importante en la literatura sobre filosofía analítica del arte en nuestro idioma [...] pues pocos ofrecen una introducción al alcance de lectores no familiarizados ni con la filosofía analítica en particular ni con la filosofía contemporánea del arte en general", comenta Paloma Atencia, en la entrevista que hizo a Noël Carroll como prefacio a esta edición. Tal entrevista sirve de actualización para señalar los rumbos que ha tomado la filosofía del arte en las últimas décadas y los temas que se deberían abordar para tener un panorama más completo de la génesis y el desarrollo de la expresión artística.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ISBN: 978-607-02-8502-8

Filosofía del arte

Noël Carroll

SECRETARÍA DE CULTURA

Filosofía del arte

Una introducción contemporánea

Noël Carroll

Colección: Problemas de Estética

CEIICH
Instituto de Investigaciones Filosóficas

Filosofía del arte

Una introducción contemporánea

Noël Carroll

Traducción:
Laura Lecuona

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

BH39.
C35818 Carroll, Noël, 1947– , autor.
2016 [Philosophy of art. Español].
Filosofía del arte : una introducción contemporánea / Noël Carroll ; traducción Laura Lecuona . – Primera edición.
408 páginas. — (Colección problemas de estética).
ISBN 978-607-745-523-3 (Secretaría de Cultura).
ISBN 978-607-02-8502-8 (UNAM).
1. Arte — Filosofía. 2. Estética. I. Traducción de: Carroll, Noël, 1947– . Philosophy of art. II. Lecuona, Laura, traductor. III. Título. IV. Serie.
LIBRUNAM 1918503

Primera edición en Problemas de Estética: 30 de noviembre de 2016

Producción: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones
Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.

Título original en inglés: *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*
Copyright © 1999 by Noël Carroll
Todos los derechos reservados
Traducción autorizada de la edición en el idioma inglés publicada por Routledge, miembro de Taylor & Francis Group, del año 2002.

D.R. © 2016, de la presente edición
Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones
Paseo de la Reforma 175, Colonia Cuauhtémoc, C.P. 06500, Cd. Mx.

D.R. © 2016, de la presente edición
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Cd. Mx.
Página web: www.filosoficas.unam.mx

Composición y formación tipográfica: Carolina Celorio
Cuidado de la edición: Laura Lecuona y Alberto Barrañón Cedillo
Diseño e ilustración de la portada: Carolina Celorio

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura y de la Universidad Nacional Autónoma de México

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

ISBN 978-607-745-523-3 (Secretaría de Cultura)
ISBN 978-607-02-8502-8 (UNAM)

Impreso y hecho en México

A Peter Kivy,
el líder de la banda

Índice general

Prefacio a la primera edición en castellano
Entrevista con Noël Carroll 13

Agradecimientos 23
Introducción 25
¿Qué es la filosofía? 25
La filosofía analítica del arte 29
Analizar conceptos 32
Algunas singularidades de la investigación filosófica 37
La estructura de este libro 41
Los propósitos de este libro 44

Capítulo 1
Arte y representación 47

Parte I
El arte como representación
Arte, imitación y representación 47
La teoría neofigurativa del arte 57

Parte II
¿Qué es la representación?
Representación gráfica 67
Enfoques tradicionales de la representación gráfica 68

La teoría convencionalista de la representación gráfica 75
Una teoría neonaturalista de la representación gráfica 79
La representación a través de las artes 90
Resumen del capítulo 99
Lecturas comentadas 100

CAPÍTULO 2
ARTE Y EXPRESIÓN 103

PARTE I
EL ARTE COMO EXPRESIÓN
La teoría expresiva del arte 103
Objeciones a la teoría expresiva del arte 114

PARTE II
TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN
¿Qué es la expresión? 132
Expresión, ejemplificación y metáfora 142
Algunos problemas con la teoría de la ejemplificación metafórica 151
¿Es siempre metafórica la expresión? 155
Resumen del capítulo 167
Lecturas comentadas 169

CAPÍTULO 3
ARTE Y FORMA 171

PARTE I
EL ARTE COMO FORMA
El formalismo 171
Objeciones al formalismo 182
El neoformalismo 196

PARTE II
¿QUÉ ES LA FORMA ARTÍSTICA?
Diferentes posturas sobre la forma artística 213

Forma y función 220
Forma y apreciación 230
Resumen del capítulo 235
Lecturas comentadas 237

CAPÍTULO 4
ARTE Y EXPERIENCIA ESTÉTICA 241

PARTE I
TEORÍAS ESTÉTICAS DEL ARTE
El arte y la estética 241
La definición estética del arte 246
Dos versiones de la experiencia estética 258
Objeciones a la definición estética del arte 267

PARTE II
LA DIMENSIÓN ESTÉTICA
Retorno a la experiencia estética 280
Propiedades estéticas 290
¿Detección o proyección? 293
La experiencia estética y la experiencia del arte 305
Resumen del capítulo 308
Lecturas comentadas 310

CAPÍTULO 5
ARTE, DEFINICIÓN E IDENTIFICACIÓN 313

PARTE I
CONTRA LA DEFINICIÓN
Neowittgensteinismo: el arte como concepto abierto 313
Objeciones al neowittgensteinismo 330

PARTE II
DOS DEFINICIONES CONTEMPORÁNEAS DE ARTE
La teoría institucional del arte 340
Definir el arte históricamente 361

PARTE III
IDENTIFICAR EL ARTE
Definición e identificación 376
Identificación y narración histórica 379
Narraciones históricas: sus virtudes y sus flaquezas 388
Resumen del capítulo 398
Lecturas comentadas 401

ÍNDICE ANALÍTICO 403

Prefacio a la primera edición en castellano
Entrevista con Noël Carroll
(2016)

PALOMA ATENCIA[1]

LA TRADUCCIÓN al castellano de *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, de Noël Carroll, viene a llenar un vacío importante en la literatura sobre filosofía analítica del arte en nuestro idioma pues, pese a la amplia variedad de libros de estética y filosofía del arte publicados en castellano, pocos ofrecen una introducción al alcance de lectores no familiarizados ni con la filosofía analítica en particular ni con la filosofía contemporánea del arte en general. *Filosofía del arte* no sólo puede usarse como libro de texto para cursos básicos de filosofía, sino también como una especie de mapa para el lector no filósofo interesado en adquirir una idea general del estado de la cuestión en el pensamiento filosófico contemporáneo en materia de arte. La obra se publi-

1 Paloma Atencia, doctora en filosofía por University College London, es actualmente investigadora en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, y fue alumna de Noël Carroll durante sus estudios de maestría en filosofía (cursados en Temple University) bajo el auspicio de la beca Fulbright.

có originalmente en inglés, en 1999, con muy buena acogida en el mundo anglosajón. Pese a ello, algunos comentaristas lo criticaron por su excesivo énfasis en el problema de la definición del arte —un tema importante aunque controvertido en la filosofía analítica contemporánea—. En la entrevista que a continuación se presenta, el autor responde a algunas de esas críticas y nos brinda una reflexión acerca de los principales cambios ocurridos en la filosofía contemporánea del arte de enfoque analítico.

Paloma Atencia (P.A.): *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* se publicó por primera vez en su versión en inglés en 1999. Han pasado ya diecisiete años desde entonces, ¿crees que ha habido cambios importantes en la filosofía del arte en este lapso? En caso afirmativo, ¿cuáles destacarías?
Noël Carroll (N.C.): Sí, ha habido cambios importantes de énfasis en la filosofía del arte desde que este libro se publicó por primera vez, entre ellos: un mayor énfasis en las artes por separado, más atención a las posibles ramificaciones de la psicología cognitiva, la psicología evolucionista y la neurociencia para la filosofía del arte, y más discusión en torno a la relación del arte y la moralidad. Éstos son temas sobre los que he escrito y que incluiría en una introducción contemporánea a la filosofía del arte, en caso de que escribiera una nueva. Ya me he puesto en contacto con algunos editores para plantearles esta idea, pero hasta ahora no se ha concretado nada.

P.A.: Pese a que el título de esta obra es *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, el acento recae fundamentalmente en el problema de la definición del arte. ¿Por qué?
N.C.: De hecho, el libro no es sólo acerca de las definiciones del arte. Los capítulos comienzan con una teoría del arte, pero después de explorar sus puntos fuertes y limitaciones, examino la aplicabilidad de conceptos centrales en esa teoría a las artes (por ejemplo, los conceptos de representación, expresión y forma), no como elemento definitorio, sino como una característica estructuradora significativa. Desde mi punto de vista, la organización del libro en torno a estos conceptos da una mayor cohesión a una introducción a la filosofía del arte. Este enfoque me permitió abarcar mucho material dentro de un marco elegante.

P.A.: Las preguntas que a continuación te planteo tienen que ver con la anterior. En sus reseñas de la obra, más allá de haberla aplaudido, algunos comentaristas se quejaron de que la definición del arte no es un tema central en el campo de la estética;[2] por otra parte, algunos filósofos sostienen incluso que el proyecto de la definición del arte no es ya un proyecto que merezca la pena. ¿Cuál crees tú que sea el origen de este escepticismo? ¿Qué les responderías a estos críticos? ¿Es todavía tan relevante el proyecto de la definición del arte como lo era en la década de 1990?
N.C.: Después de que esas reseñas aparecieron, creo que la historia ha demostrado que dichas opiniones fueron prematuras. La cuestión de la definición del arte se ha mantenido con propuestas nuevas de la mano de gente como Gary Iseminger y Dominic Lopes. Hay que admitir que el juego de la definición no es el único que se puede jugar, y posiblemente no sea el más discutido; sin embargo, filósofos destacados como Lopes no lo han desestimado como un proyecto que no valga la pena.

P.A.: Desde que *Filosofía del arte* vio la luz por primera vez, hemos visto más intentos de avanzar en el proyecto de la definición del arte, o bien proponiendo teorías nuevas —por ejemplo, la teoría *cluster* del arte de Berys Gaut, la teoría de *pasar la pelota* en la definición del arte de Dominic Lopes (*The buck-passing theory of art*)— o bien refinando otras teorías más antiguas (por ejemplo, el neoformalismo de Nick Zangwill o Bence Nanay, o la reformulación de las teorías esteticistas de Christy Mag Uidhir y Cameron Buckner). En *Theories of Art Today* (2000) desarrollas algunas de estas ideas (notablemente la teoría *cluster* del arte de Gaut), pero hay otras que se propusieron incluso después de que com-

2 Véase, por ejemplo, M. Kieran, *Review of Philosophy of Art: A Contemporary Introduction, ASA Newsletter*, 2002.

pilaras y publicaras esta obra. ¿Crees que alguna de estas teorías aborda mejor el proyecto de la definición del arte que aquellas que sí consideras en *Filosofía del arte*?

N.C.: Desde la publicación de *Filosofía del arte* hasta la fecha, han surgido varios intentos de caracterización o definición del arte. Me he ocupado de discutir varias de las teorías más recientes, como la de Gaut, en el capítulo sobre la definición del arte de otro de mis libros *Art in Three Dimensions* (2010). Acerca de las otras teorías que mencionas, permíteme decir lo siguiente.

Pienso que la teoría del arte de Lopes es un fracaso. Él sostiene que algo es una obra de arte cuando ejemplifica una forma de arte. Yo creo que esto es falso porque puede haber obras de arte que no pertenezcan a ninguna forma de arte existente. Lopes es consciente de esta objeción e intenta lidiar con ella diciendo que o bien (1) los supuestos casos atípicos son en realidad casos de arte conceptual, o (2) son precursores de lo que, con el tiempo, se convertirá en una forma de arte establecida. Yo rechazo estas propuestas. La categoría de arte conceptual a la que Lopes apela es completamente *ad hoc*. No es la categoría de arte conceptual establecida tal y como la conocemos. De hecho, es una categoría polivalente enmascarada y, en ese sentido, la respuesta es una petición de principio. La segunda estrategia de Lopes también plantea problemas. Según dice él, algo es arte en virtud de pertenecer a una categoría que se establece después de que otras obras de ese tipo empiezan a ser reconocidas como parte constitutiva de esa categoría. Pero esto significa que la obra inicial se convierte en una obra de arte retrospectivamente. Creo, sin embargo, que las obras obtienen el estatus de arte desde el inicio. No me parece verosímil suponer que algo sólo pueda convertirse en arte veinte o más años después de que se ha presentado al público cuando se han acumulado más ejemplos de esta supuesta forma de arte.

Los neoformalistas como Zangwill ignoran la historia del arte. Lo que hacen es negar como contraejemplos legítimos algunas obras canónicas de arte moderno (como los *ready-mades*); niegan el estatus de arte a obras canónicas que lo han mantenido por más de un siglo y que han sido consideradas como tales por historiadores del arte, curadores, otros artistas, críticos, etc. Son como el Rey Canuto el Grande ordenando a la marea que se detenga.

Por otro lado, no me parece recomendable la reformulación de la teoría estética del arte de Mag Uidhir/Buckner. De acuerdo con ella, una obra de arte es algo creado por un artista que posee un concepto estético. Por desgracia, nunca se nos dice qué es un concepto estético. Ellos mencionan algunos candidatos como la belleza, la elegancia y la simetría. Pero yo supondría que la mayoría de la gente posee estos conceptos. ¿Son todos ellos artistas? y ¿por qué es suficiente poseer estos conceptos? ¿No deberían estar en uso en la producción de las obras de arte? Imaginemos que un artista posee el concepto de belleza pero lo ignora en el momento de producir una obra de arte antiestética.

En cualquier caso, esta aproximación no es una teoría del arte. Parece que, como mucho, propone una condición necesaria para adquirir el estatus de arte, pero carece de suficiencia. Como tal, no distingue entre obras de arte, objetos publicitarios y *packaging* de productos comerciales. Lo que es más, si la mayoría de nosotros poseemos conceptos artísticos, como el de belleza, muchos de nuestros garabatos cumplirían la condición necesaria para adquirir el estatus de arte. Pero eso es improbable, al menos con respecto a mis garabatos.

Mag Uidhir y Buckner hablan bastante acerca del control sensoriomotor. Pero, ¿qué relevancia tiene esto para la literatura? Mucho de lo que ellos declaran como necesario parece privar a la literatura del estatus de arte. Ahora bien, cualquier teoría que descarte a la literatura como arte no puede ser una teoría del arte ni remotamente plausible. Por otro lado, Mag Uidhir y Buckner parecen considerar el conocimiento de la historia del arte y sus relaciones como equivalente de posesión de un concepto estético. Ésta puede ser una forma de reincorporar la literatura como arte, pero a costa de inflar la noción de concepto estético más allá de su significado aceptado. ¿Son las categorías y los concep-

tos históricos conceptos estéticos? Claramente no, en la mayoría de las teorías, como las de Sibley o Kant.

Asimismo, su modo de identificar lo que supone la posesión de conceptos estéticos en términos de expertos no parece muy adecuado. En particular, Mag Uidhir y Buckner no nos dicen cómo identificar a los expertos. Tampoco nos sugieren cómo asegurarnos de que lo que están rastreando con respecto a sus expertos sea algo más de lo que se requiere para la posesión de un concepto estético. Esto es, uno no supondría que el comportamiento de aquellos que funcionan más allá de la norma pudiera ser la mejor medida de lo que supone (mínima o necesariamente) satisfacer la norma.

En resumen, no creo que los enfoques más recientes que mencionas sean particularmente prometedores.

P.A.: Muchas de estas nuevas teorías del arte (en particular la de Gaut o la de Lopes) evitan dar una definición del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes. Es más, el método de *narración histórica* que recomiendas en el último capítulo del libro también rehúye las condiciones necesarias y suficientes. ¿Son éstas concesiones implícitas a los neowittgensteineanos?[3] ¿Todavía merece la pena (o es viable) intentar dar una definición del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes?
N.C.: Mi posición es que lo que hace falta es un modo de establecer qué objetos son obras de arte o cómo identificarlos. El método que recomiendo como el más viable, aunque no el único, es aquel al que llamo *narración histórica*.[4] En el pasado se pensaba que dar una definición del arte era la mejor forma de lograr este objetivo. Mi postura es que éste no es el único modo de operar. La narración es una alternativa. Me mantengo agnóstico acerca de si es posible una definición del arte; sin embargo, sí pienso que los intentos de definir el arte son casi siempre productivos,

3 Véase la parte I "Contra la definición" del capítulo 5, pp. 313–339.

4 Véase la parte III "Identificar el arte" del capítulo 5, pp. 376–398.

pues al tratar de ofrecer condiciones necesarias y suficientes para que algo califique como arte, empleamos una heurística poderosa para explorar los límites de los conceptos.

P.A.: Algunos filósofos han dicho que, en vez de intentar definir el concepto de arte como fenómeno unificado, deberíamos interesarnos más en la idea de "las artes" y lograr entender las formas de arte específicas. ¿Qué opinas de esta idea?
N.C.: Respaldo de todo corazón el giro hacia la exploración de las distintas artes, además de prestar atención al Arte con mayúscula. Más aún, me gustaría escribir una introducción a la filosofía del arte alternativa que se titulara *Filosofía de las artes*. Espero hacerlo algún día.

P.A.: Cuando desarrollas tu propuesta de la *narración histórica*, sugieres que para decir si *x* es arte o no "el amigo de *x* tiene que mostrar cómo es que *x* surgió inteligiblemente de prácticas reconocidas a través de la misma clase de pensamiento, acción, toma de decisiones, etc., que ya es familiar en la práctica". Ahora bien, aplicado al debate sobre si algunos tipos de artesanías podrían de hecho ser considerados arte, cabría preguntarse si este método de narración histórica podría de algún modo llevarnos a concluir que las artesanías pueden no calificar como arte. Y esto obedece a que, si bien las artesanías pueden compartir un número sustancial de características que suelen estar presentes en el arte (por ejemplo, expresión, cualidades estéticas, etc.), se podría argumentar que la práctica de crear artesanías tiene una historia diferente, con intenciones diferentes y que los objetos se producen con ideas y procesos de toma de decisiones ligeramente distintos. Sospecho que no estarías de acuerdo con este planteamiento. De ser así, ¿cómo podría tu teoría de la narración histórica ayudarnos a explicar que no hay una distinción tan abrupta entre arte y artesanía?
N.C.: Mi enfoque narrativo se aplica para identificar objetos individuales o *performances* como obras de arte. No está calibrado para diferenciar prácticas completas como arte versus artesanía.

En este punto de mi carrera, consideraría que éste es un tema aún por desarrollarse e investigar en el futuro.

P.A.: Si hoy escribieras otra obra como ésta, otra *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, ¿qué tema o temas incluirías?
N.C.: Algunos de los temas que incluiría en una introducción revisada serían estética evolucionista, arte y afectos, arte y moralidad, arte y política e interpretación. Pero esto exigiría un nuevo libro con una estructura completamente distinta. Lo consideraría complemento de éste —un segundo volumen—, no un sustituto del mismo.

P.A.: El público al que se dirige *Filosofía del arte* no está conformado necesariamente por filósofos (analíticos), sino por lectores interesados en las artes que tal vez trabajan en otras disciplinas académicas o tienen interés en éstas; de hecho, una de las virtudes de este libro es que ofrece una introducción muy clara al método de la filosofía analítica. ¿Cuáles crees que son las virtudes de la filosofía analítica (del arte) y cómo podrían otras disciplinas preocupadas por las artes beneficiarse de la filosofía analítica contemporánea?
N.C.: Creo que el mejor servicio que puede ofrecer la filosofía analítica a académicos de otras disciplinas y a lectores interesados en las artes es la desmitificación o la claridad. Mucho del lenguaje que utilizan los académicos para hablar de las artes es oscuro. Si el filósofo analítico es fiel a su tradición, aspirará a la claridad. Y ése es el gran beneficio que la filosofía (analítica) del arte puede ofrecer.

P.A.: ¿Por qué el proyecto de la definición del arte puede interesar, por ejemplo, a historiadores del arte, cineastas o artistas en general?
N.C.: Como ya lo he mencionado, el proyecto de la definición es una especie de tónico en el sentido de que —a través de hipótesis y contraejemplos— nos permite sondear los límites de nuestro concepto de arte. Sin embargo, ésta no es la única dimensión del

arte que los filósofos analíticos exploran. Su investigación y su examen de otros conceptos, como los de expresión, representación, forma, interpretación, experiencia estética, pueden beneficiar a artistas, historiadores del arte, críticos y amantes del arte de múltiples formas, iluminando al menos los conceptos de los que viven.

P.A.: Éste es el tercer libro tuyo que se traduce al castellano. ¿Cómo ves la interacción entre la filosofía que se hace en el mundo anglosajón y la que se hace en el mundo hispanohablante?
N.C.: Creo que la relación entre la filosofía anglófona y la hispana se está expandiendo. Muchos filósofos hispanos están empezando a colaborar en las revistas publicadas en inglés y a participar en conferencias. Nosotros, los filósofos anglosajones, nos estamos empezando a beneficiar de sus contribuciones. Yo he aprendido mucho de la interacción con ellos. Espero que nuestras aportaciones anglófonas contribuyan a esta conversación emergente y que sean igualmente instructivas para ellos.

Agradecimientos

EL AUTOR quisiera agradecer a Philip Alperson, Jim Anderson, Sally Banes, David Bordwell, Hugh Carroll III, Jinhee Choi, Dong-Ryul Choo, Peter Kivy, Peter Lamarque, Steven Nadler, Prashant Parikh y Elliott Sober por sus generosas sugerencias para mejorar este libro. Desde luego, ellos no son responsables de los errores. No sé quién lo sea.

Introducción

¿Qué es la filosofía?

La palabra "filosofía" tiene muchos significados. A veces la gente habla de su filosofía de la vida; normalmente se refiere a algo así como sus creencias más profundas y perdurables. Esto sin duda es un uso aceptable de la palabra en el lenguaje ordinario, pero se trata de una concepción de la filosofía más amplia de la que nos preocupará en este libro. Aquí, "filosofía" se referirá, por lo general, a determinada disciplina académica.

Por supuesto, como pasa con muchas disciplinas académicas, puede haber numerosas maneras de acercarse a la filosofía; es decir, hay muchas escuelas de filosofía, como el existencialismo, la fenomenología, el marxismo, el deconstruccionismo, etc. Aunque en varios aspectos se relacionan entre sí, las escuelas de filosofía académica a menudo difieren en cuanto a propósitos y conceden mayor o menor importancia a distintos aspectos. El tipo de filosofía que exploraremos en este volumen suele denominarse *filosofía analítica*. De hecho, el título de este libro podría ampliarse y llamarse con toda exactitud *Filosofía analítica del arte. Una introducción contemporánea*, pues es una introducción a algunas de las principales técnicas y problemas centrales de esta disciplina.

Pero, ¿qué es la filosofía analítica? Es una escuela de filosofía que se cultiva sobre todo en el mundo de habla inglesa; por

ende, en ocasiones se la llama filosofía "angloestadounidense", aunque es una etiqueta un poco equívoca, porque de ninguna manera es la única forma de filosofía académica en el mundo de habla inglesa. Sin embargo, es una escuela muy prominente de la filosofía de habla inglesa —algunos dirían que la dominante— y ha ejercido una influencia considerable a lo largo del siglo xx. Esto sólo es para sugerir el "dónde" y el "cuándo" de la filosofía analítica. Queda explicar el "qué".

Al llamarse filosofía *analítica,* la primera pregunta que surge es: "¿exactamente qué analiza esta escuela de filosofía?" Simplificando de un modo drástico, podríamos decir que lo que estudia son los conceptos. Por eso a veces también se la llama análisis conceptual. Aunque a estas alturas de la historia muchos filósofos argumentarían que eso no es lo único que hace la filosofía analítica, con el propósito de introducir el tema es justo decir que eso es lo que muchos filósofos analíticos han intentado hacer en el pasado y lo que muchos siguen haciendo hoy en día, al menos una parte del tiempo. Analizan conceptos.

Los conceptos, desde luego, son fundamentales para la vida humana; ellos organizan nuestras prácticas. El concepto de persona, tomemos por caso, es central para muchas de ellas, como la política, la moral, el derecho, etc. El concepto de número es esencial para las matemáticas, mientras que el de conocimiento es indispensable a lo largo del más amplio espectro de actividades humanas. Sin tales conceptos, esas actividades no existirían. Por ejemplo, sin el concepto de persona no habría moral tal como la conocemos, pues la moral concierne a las personas, no a simples cosas.

Una manera burda de caracterizar a la filosofía analítica es decir que se ocupa del análisis de conceptos que son fundamentales para prácticas y actividades humanas, entre ellas no sólo las de investigación, como la ciencia, sino también empeños pragmáticos, como la gobernanza. A este respecto, la herencia de los filósofos analíticos puede remontarse a Sócrates, quien caminaba por las calles de la antigua Atenas preguntando "¿qué es el conocimiento?" y "¿qué es la justicia?", de forma tal que debilitaban las

respuestas a menudo complacientes y trilladas a estas preguntas, allanando así el camino, podría decir el filósofo analítico (con un tono de voz un poco autocomplaciente), a análisis más rigurosos.

Los lectores que hayan pasado un tiempo hojeando boletines universitarios quizá habrán notado que la sección de filosofía está llena de títulos con la forma "la filosofía de _____". El espacio en blanco suele llenarse con el nombre de algún otro campo, como filosofía de la ciencia, de la lógica, del arte, del derecho o de la historia. La filosofía generalmente parece ser la filosofía de algo. Pero ¿qué clase de algo?

Ese algo es una práctica, como el derecho o la religión. Muy a menudo es una práctica relacionada con la adquisición de conocimiento, como la física, la psicología, la historia y otras semejantes. Sin embargo, también puede ser una actividad práctica, como la ética. La filosofía empieza cuando la gente que participa en las prácticas en cuestión se vuelve consciente de lo que hace: cuando empieza a preguntarse exactamente qué es eso que está haciendo o qué es eso de lo que está hablando.

Es decir, cada una de estas prácticas organiza su campo de operación alrededor de determinados conceptos, que se aplican de acuerdo con determinados criterios. Además, cada una de estas prácticas emplea determinados modos recurrentes de razonamiento —determinados modos de conectar conceptos—, modos adecuados para alcanzar las metas de la práctica en cuestión. Estos conceptos y modos de razonamiento son lo que hace posible la práctica: son lo que, por así decirlo, constituye la práctica. Y son esos conceptos y modos de razonamiento lo que la filosofía analítica analiza.

Para verlo más concretamente, tomemos como ejemplo el derecho. Es una práctica. Tiene una gran cantidad de conceptos fundamentales: conceptos sin los cuales no habría práctica del derecho. A todas luces, un concepto así es la mismísima noción de derecho. Por otra parte, si el derecho estudia las leyes o es un conjunto de leyes, ¿qué es una ley?; ¿bajo qué condiciones —de acuerdo con qué criterios— clasificamos un mandato judicial como ley? Ésta es la clase de pregunta que los profesionales

del campo plantean cuando se vuelven conscientes de su práctica. Es el punto en el que la filosofía del derecho toma vuelo.

Cuando se pregunta "¿qué es una ley?", deben explorarse diferentes opciones: ¿una ley es sólo lo que una asamblea debidamente designada decide que es una ley conforme a ciertos procedimientos establecidos, o una ley —una ley genuina— es tal que debe seguir elevados principios, o al menos ser consistente con ellos (tal vez elevados principios constitucionales o elevados principios morales que entrañen los derechos humanos)? ¿Qué argumentos pueden presentarse a favor de estas diferentes opciones?

Sobra decir que tales preguntas no son ociosas. Pueden venir muy a cuento cuando, por ejemplo, alguien sostiene que un borrador de ley es ilegal. Desde luego, alegar que un borrador de ley —cualquier ley, en realidad— es ilegal (es decir, va en contra de la ley) nos lleva al borde de la paradoja. A fin de resolver paradojas y enigmas como los que a menudo surgen en nuestras prácticas, necesitamos mirar de cerca nuestros conceptos. Ésa es la vocación de la filosofía analítica.

Al abordar preguntas como "¿qué es una ley?", los filósofos analíticos tratan de identificar, por ejemplo, los criterios que usamos para categorizar las cosas de un modo, más que de otro. En ocasiones esto se desestima y se dice que no es sino un juego de palabras. Sin embargo, cuando uno piensa en todo lo que depende de las cuestiones de categorización, parece que los filósofos analíticos son por lo general menos ingenuos que quienes los menosprecian y tildan de "sofistas retorcidos".

A lo largo de gran parte del siglo XX, la filosofía analítica se ha convertido cada vez más en una forma de investigación de "segundo orden". Es la filosofía de esto o de aquello: la filosofía de la física, de la economía o del arte. Los filósofos analíticos hacen de formas significativas de la práctica humana su campo, pero, a diferencia del científico social, no buscan conductas sociales regulares y recurrentes dentro de dichas prácticas. Lo que hacen es tratar de aclarar los conceptos que hacen posibles las actividades dentro de los campos en cuestión. En otras palabras, los filósofos analíticos no intentan determinar las respuestas a

cuestiones empíricas como "¿cuánta gente respeta la ley?", sino, más bien, abordar preguntas como "¿qué se necesita para que algo pueda considerarse una ley?" o, para decirlo con una envoltura más lingüística: "¿qué significa llamar a algo 'ley'?"

No cabe duda de que averiguar cuánta gente respeta la ley es de crucial trascendencia para elaborar una política social, pero descubrir qué es una ley, o intentar descubrirlo, es también un proyecto importante. Si ignoramos la pregunta, nos quedaremos con la duda de si nuestra práctica es inteligible: si es coherente o si no tiene pies ni cabeza. Al interrogar los conceptos profundos que organizan nuestras prácticas —que las hacen posibles—, el filósofo analítico intenta revelar qué sentido tienen. No es la única forma de filosofía imaginable, pero sí es una forma significativa. De hecho, los filósofos de otras escuelas deben ser filósofos analíticos al menos una parte del tiempo. Por ejemplo, el filósofo marxista debe preguntar "¿qué es la explotación?".

Quizá de entrada la idea de que la tarea de los filósofos analíticos es profundizar en conceptos o aclararlos dé la impresión de ser un poco oscura. Espero que en las páginas siguientes se mitigue esa sensación de oscuridad. Sin embargo, incluso en esta coyuntura, la idea de aclarar conceptos no debería serle completamente extraña al lector, pues en las últimas páginas hemos estado analizando un concepto: a saber, el de filosofía analítica. Quien haya seguido la discusión hasta aquí habrá dado ya sus primeros pasos como filósofo analítico, y, para quien quiera saber más al respecto, vamos por buen camino.

La filosofía analítica del arte

La filosofía analítica analiza los conceptos fundamentales de nuestras prácticas. El arte es una forma recurrente de práctica humana. Hay quienes afirman que todas las sociedades humanas dan muestras de haber tenido actividades artísticas. El propósito de la filosofía analítica del arte es explorar los conceptos que hacen posible crear arte y pensar acerca de él. Algunos de éstos son el concepto de arte mismo, así como los de representación,

expresión, forma artística y estética. Todos ellos se comentan con cierta amplitud en este libro.

Sin embargo, hay también otros conceptos a los que el filósofo podría echar un ojo, como los de interpretación, falsificación, creatividad o valor artístico. Un filósofo del arte podría concentrarse en expresiones artísticas específicas y preguntar "¿qué es la literatura (o la danza, la música, el cine, el teatro, etc.)?", o bien podría explorar los conceptos de ciertos géneros artísticos, como la narrativa, la comedia, la tragedia, la poesía y otros por el estilo. Todos éstos y más son los conceptos que la filosofía analítica del arte toma como su materia de estudio.

Al igual que con la filosofía del derecho, llegar a entenderlos es una importante contribución de la filosofía del arte a la vida de las prácticas en las que figuran y de las que a menudo son parte constitutiva. Hemos sugerido cuán central es el concepto de ley para la práctica de la jurisprudencia. Del mismo modo, el concepto de arte es fundamental para nuestras prácticas artísticas. Sin alguna idea de cómo clasificar determinados objetos y actuaciones como obras de arte, el Museo de Arte Moderno no sabría qué coleccionar, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes no sabría a quién darle dinero, ni el gobierno sabría qué instituciones merecen una exención de impuestos por la conservación de nuestro pasado artístico. Sin cierto dominio del concepto de arte, tampoco los economistas sabrían de qué forma evaluar afirmaciones empíricas como "el arte es un componente significativo del bienestar financiero de la ciudad de Nueva York".

Sin embargo, mucho más importante que los usos "oficiales" del concepto de arte que acabamos de ver es el papel que el concepto desempeña en nuestro trato personal y corriente con las obras de arte, pues la manera en que respondemos a un objeto —interpretativa, apreciativa, emotiva y evaluativamente— depende de manera decisiva de si lo categorizamos, o no, como una obra de arte. Supongamos que nos topamos con una pareja de personas de carne y hueso sentadas cada una en un extremo de una mesa de madera, mirándose fijamente. Normalmente no les prestaríamos ninguna atención, o por cortesía voltearíamos para

otro lado, pero si categorizamos la situación como una obra de arte —como el *performance Nightsea Crossing* de Marina Abramovic y Ulay—, nuestra respuesta será completamente distinta.

Con todo descaro escudriñaremos cuidadosamente la escena, trataremos de interpretarla, tal vez desde el punto de vista de lo que dice acerca de la vida y las relaciones humanas. Procuraremos situarla en la historia del arte y la compararemos con otras obras de arte de diversos géneros. Contemplaremos lo que expresa y los sentimientos que despierta en nosotros, y podremos evaluarla: tal vez la elogiaremos por habernos hecho reparar en esferas ignoradas de la experiencia, por conmovernos o por hacer su planteamiento con una extraordinaria economía de medios, o a lo mejor la criticamos por ser aburrida o trillada. En todo caso, queda claro que, una vez que hemos categorizado la situación como obra de arte, nuestra respuesta a ella diferirá radicalmente de la manera en que reparamos en parejas sentadas de modo parecido en la vida "real".

Pensemos ahora en las operaciones. En la vida cotidiana no pensamos en asistir a una cirugía en lugar de a la ópera. Pero, cuando una cirugía se incorpora en un *performance,* como en la obra *Image/New Image(s) or the Re-incarnation of Saint-Orlan,* y categorizamos la cirugía plástica de Orlan como una obra de arte, la vemos bajo una luz diferente. Observamos la interesante disposición de colores de los uniformes de los cirujanos y nos preguntamos sobre el significado de la decisión de Orlan de haberse sometido al bisturí: ¿qué dice acerca de la sociedad, las mujeres, la identidad personal, la historia del arte y los ideales de belleza femenina que allí encontramos? Es decir, reaccionamos frente al suceso con una actitud completamente diferente de como lo haríamos si nos hubiéramos encontrado en una operación de vesícula común y corriente. Pretender interpretar el significado de la operación de vesícula típica está fuera de lugar, pero normalmente sí es apropiado tratar de interpretar una obra de arte. No obstante, aquí la interpretación depende de si clasificamos o no la pieza en cuestión como obra de arte: de si le aplicamos de manera correcta el concepto de arte.

Así, pues, aclarar nuestro concepto de arte no es tan sólo un ejemplo de árida contabilidad académica; yace en el corazón viviente de nuestras prácticas artísticas, pues categorizar candidatos como obras de arte nos permite poner en marcha un conjunto de respuestas artísticas que son justo aquello en lo que consisten nuestras actividades como espectadores, escuchas y lectores. Para entrarle al juego necesitamos agarrarle el truco al concepto de arte, y es tarea de la filosofía analítica del arte reflexionar sobre el concepto de arte y articular sus elementos con la mayor precisión posible para asegurarnos de que lo agarramos firmemente.

Como ya se indicó, el concepto de arte no es el único que preocupa a los filósofos del arte analíticos, aunque, por las razones recién expuestas, es un concepto central. La representación, la expresión, la forma artística, la experiencia estética y las propiedades estéticas son también del mayor interés. En consecuencia, gran parte de lo que resta de este libro se dedicará a analizar estos seis conceptos. Podrían haberse escogido otros conceptos para análisis; sin embargo, para un texto de esta extensión, esos seis deberán proporcionar al estudiante curioso una introducción práctica a la materia.

ANALIZAR CONCEPTOS

La frase "analizar conceptos" se ha manejado ampliamente en esta introducción, pero, ¿qué entraña?; ¿cómo se hace para analizar conceptos? Debido a que en las siguientes páginas se dedicará tanto tiempo a analizar conceptos, aquí pueden ser de utilidad algunos comentarios iniciales.

Al igual que en muchos temas de la filosofía, hay un debate sustancial acerca de qué son los conceptos y cómo analizarlos. Sin embargo, hay un enfoque muy habitual (aunque, como veremos en el capítulo 5, no ha conseguido aprobación universal), al que llamamos *método de las condiciones necesarias y suficientes*. Funciona descomponiendo conceptos y reduciéndolos a las condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Aunque es un método controvertido, en la mayor parte de este

texto daremos por sentada su viabilidad, así sólo sea porque es una poderosa herramienta para organizar y guiar la investigación, aunque a fin de cuentas descanse sobre ciertos supuestos cuestionables.

El enfoque habitual considera a los conceptos categorías. Para aplicar determinado concepto a un objeto hay que clasificarlo como miembro de la categoría que viene al caso. Llamar obra de arte a un objeto supone determinar que cumple los criterios o condiciones requeridos para ser miembro de la categoría. Para analizar un concepto hay que descomponerlo y reducirlo a sus partes integrantes, donde éstas son sus condiciones de aplicación.

Pensemos en el concepto de soltero. ¿Qué es un soltero? Un hombre que no se ha casado. Podemos descomponer o analizar el concepto en dos partes: la condición de ser hombre y la condición de no estar casado. Para que sea considerado miembro de la categoría de soltero —a fin de aplicar correctamente el concepto a un candidato—, el candidato debe cumplir con dos condiciones: ser un hombre y no estar casado. Cada una de estas condiciones por sí sola es necesaria para que algo pueda considerarse soltero, y juntas (conjuntamente) son suficientes (las justas) para categorizar a un candidato como soltero. Para analizar el concepto de soltero —lo que también podríamos llamar "definir 'soltero'"— hay que articular las condiciones necesarias y suficientes para aplicar el concepto a, por ejemplo, el muchacho vecino.

Este método de analizar conceptos debería parecer bastante racional. Cuando uno quiere saber qué es algo, como un soltero, quiere saber (1) qué característica o características de la clase en cuestión tiene todo verdadero integrante de la categoría, y (2) qué característica o características distinguen a los integrantes de la clase o categoría en cuestión de integrantes de otras clases. Por ejemplo, si uno quiere saber qué es un soltero —cómo aplicar el concepto de soltero—, entonces quiere saber qué tienen en común todos los solteros *y* también qué los distingue de otras clases de cosas, como los maridos y las solteras.

Es decir, uno quiere saber qué característica o características poseen *necesariamente* todos los verdaderos integrantes de la ca-

tegoría, de tal modo que la ausencia de la característica en cuestión impida formar parte de la categoría (si el muchacho vecino estuviera casado, no sería un soltero). Y uno quiere saber qué característica o características son *suficientes* para distinguir entre los integrantes de la categoría en cuestión y los integrantes de otras categorías (si el muchacho vecino fuera un hombre no casado, no podría ser un marido ni una soltera). Estar casado y ser hombre son, cada uno por separado, condiciones necesarias para ser un soltero; juntos, estos criterios representan una condición suficiente para ser un soltero.

Hay una manera muy práctica de exponer estas ideas. Como la emplearemos a lo largo de este texto, es conveniente introducirla aquí: "*x* es condición necesaria para *y*" significa que algo puede ser un *y sólo si* es un *x*. Alguien puede ser una princesa sólo si es mujer. Ser mujer no es condición suficiente para ser princesa, pero es necesaria: para ser princesa es un requisito necesario que la persona sea mujer. Alguien puede ser mujer y no princesa, pero es imposible ser princesa y no ser mujer. Ser mujer es condición necesaria para ser princesa o, para decirlo con una fórmula: *y* es una princesa sólo si *y* es una mujer. Aquí, la verdad de "*y* es una mujer" es condición necesaria —un requisito invariable para la verdad de "*y* es una princesa"—.

Sin embargo, no podemos decir que *si y* es mujer, entonces es princesa. La mayoría de las mujeres no son princesas. Ser mujer no es condición suficiente para ser princesa; no basta para determinar si alguien es princesa. Se necesita agregar algo más. Un candidato probable es que *y* tenga ascendencia real, lo cual será determinado por las leyes del territorio en cuestión. Entonces podríamos decir que *si y* es mujer y tiene la ascendencia real correcta, entonces *y* es una princesa. Es decir, la cláusula antecedente de la proposición —"*y* es mujer y tiene la ascendencia real correcta"— garantiza la verdad de la cláusula consecuente de la proposición "*y* es una princesa".

En este ejemplo, ser mujer y tener la ascendencia real correcta son, cada una por separado, condiciones necesarias para ser princesa, y juntas conforman una condición suficiente

para ser princesa. Para resumir esta información en una fórmula, podemos decir: *y* es una princesa *si y sólo si* (1) *y* es mujer y (2) tiene la ascendencia real correcta.

La locución "si y sólo si" indica que este análisis está proponiendo condiciones necesarias (las condiciones "sólo si") y suficientes (las condiciones "si") para ser princesa. Del mismo modo, *y* es un soltero si y sólo si (1) *y* es hombre y (2) *y* no está casado. Aquí, las condiciones (1) y (2) son, cada una por sí sola, condiciones necesarias para ser soltero, y juntas son conjuntamente suficientes.

A esta clase de análisis a menudo se la llama una definición real o esencial. Debería ser obvio que se trata de una definición del concepto que interesa. Es una definición esencial porque intenta llegar a las características esenciales del concepto: las condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Se dice que es una definición real del concepto porque, a diferencia de muchas definiciones de diccionario, no nada más rastrea cómo la gente suele usar el concepto, sino que supuestamente descubre sus condiciones reales de aplicación.

Los lectores encontrarán en este libro muchas definiciones de esta clase, expuestas de acuerdo con el esquema "*x* si y sólo si *y*". Algunas de éstas incluirán análisis de la representación gráfica y de la forma artística. También se propondrá una gran cantidad de análisis del concepto de obra de arte, articulados en función de las condiciones necesarias y suficientes. En ocasiones, el texto se referirá a ellos como teorías del arte, y en ocasiones como definiciones esenciales o reales. Las variaciones de terminología no deberán abatir al lector. Siempre estaremos hablando de intentos de análisis del concepto de arte.

Este breve repaso del método de las condiciones necesarias y suficientes o, dicho de manera menos pesada, el enfoque de la definición esencial para el análisis de conceptos, pretende dar alguna idea de qué significa la frase "analizar conceptos". A fin de cuentas, hemos usado mucho esa noción, y seguiremos usándola, y los lectores tienen derecho a alguna idea concreta de qué podría suponer esa abstracción. Sin embargo, como también se observó

que la manera en que aplicamos conceptos es polémica, en el último capítulo del libro se explorarán esas posturas alternativas.

Con todo, mientras llegamos al último capítulo, emplearemos este enfoque para analizar conceptos prácticamente sin preocuparnos de su pertinencia. Esto podría parecer extraño y hasta irresponsable, si el enfoque realmente es polémico. Sin embargo, permítaseme hacer dos observaciones a favor de este procedimiento.

Una objeción al enfoque de la definición esencial es que muchos de nuestros conceptos se aplican sin recurrir a condiciones necesarias y suficientes. Podría decirse que muchos de ellos no tienen condiciones necesarias o suficientes de aplicación. No hay razón para suponer que los conceptos que exploramos mediante este método vayan a poder analizarse en función de sus condiciones necesarias o suficientes. Es una observación justa. Pero, como mientras no lo probemos no sabremos si un concepto dado congenia con este modo de análisis, no tenemos motivo para desestimar este enfoque desde el mero principio.

En segundo lugar, aun si el método de definición no resulta ser la mejor forma de entender cómo hacemos para aplicar conceptos, no deja de tener un inmenso valor *heurístico*. Por "valor heurístico" nos referimos a que el método de definición, incluso cuando falla, puede ayudarnos a hacer descubrimientos. El método nos alerta sistemáticamente sobre la riqueza y la complejidad del fenómeno que enfrentamos.

Por ejemplo, cuando un filósofo del arte, como Aristóteles, propone que la representación es una condición necesaria del arte, consideramos esa conjetura preguntando si en efecto todo lo que categorizamos como arte es figurativo, es decir, si representa algo. Si pensamos en el movimiento de pintura abstracta llamada *color field* o "pintura de campos de color", rechazaremos esa conjetura por ser *demasiado excluyente*. Con todo, algo aprenderemos al refutar la conjetura. No sólo descubriremos que la teoría figurativa del arte es falsa, sino que la esfera del arte abarca una mayor diversidad de cosas que las que imaginaron la filosofía de Aristóteles y sus descendientes, y esto nos hará sensibles a la necesidad de admitir el arte no figurativo en las subsecuentes teorías.

Del mismo modo, si oímos que la expresión del yo es condición suficiente para el arte, eso nos lleva a preguntar si ese criterio realmente elige sólo obras de arte. Desde luego no es así, pues en la vida cotidiana hay numerosos comportamientos que son expresión del yo —como los berrinches de un niño con hambre— y no son obras de arte, ni siquiera *performances*. Así, rechazamos este criterio para analizar el arte porque es *demasiado incluyente*. Sólo que en este ejemplo no sólo vemos que la teoría de la expresión del yo es falsa, sino que las teorías subsecuentes deberán estar alertas a la distinción entre la expresión del yo que es arte en contraste con la que no lo es. Así, pues, el método de definición favorece una conciencia de "ensamblajes" en los datos que cualquier intento futuro de disección deberá respetar.

Los análisis que han intentado hacerse desde el punto de vista de las condiciones necesarias y suficientes, incluso cuando fallan, contribuyen al descubrimiento. Sistemáticamente purgan datos y distinciones que enriquecen nuestra comprensión del arte. Nos despiertan a la amplitud y a la diversidad del mundo del arte, y al mismo tiempo trazan sus fronteras. Así, la preocupación del filósofo por el análisis de los conceptos puede también contribuir a nuestra apreciación del arte en todas sus suntuosas y maravillosas manifestaciones.

ALGUNAS SINGULARIDADES DE LA INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA

Si éste es tu primer curso de filosofía analítica es posible que algunas de sus técnicas, pautas de razonamiento y modos de argumentación te parezcan extraños. Esto es más probable si tienes estudios en alguna ciencia empírica. Dado el tema de la filosofía analítica del arte (las prácticas humanas), podrías suponer que se trata de alguna clase de ciencia social. Sin embargo, la filosofía no es una ciencia social, y pensar en ella en esos términos sólo te resultará frustrante. Así, a fin de evitar malentendidos innecesa-

rios, es importante decir de entrada algo sobre el estatus peculiar de la filosofía en contraste con la investigación empírica.

La filosofía no es una ciencia social. Eso no significa que sea mejor o peor que las ciencias sociales; tan sólo es diferente. Tampoco quiere decir que los científicos sociales nunca sean filosóficos, sólo que cuando están en modo filosófico no es lo mismo que cuando están en modo empírico.

Considera esta afirmación empírica: hay más arte en París que en Spokane. El sociólogo evalúa esta afirmación contando las obras de arte de París y las de Spokane. Es un asunto empírico, de observación y estadística. Esta investigación empírica se basa en una suposición: a saber, que el sociólogo sabe cómo aplicar el concepto de arte. ¿De qué otra manera podrá contar las obras de arte? Pero determinar la correcta aplicación de nuestras categorías clasificatorias (analizar el concepto de arte) no es una cuestión empírica.

Eso no se resuelve haciendo encuestas, experimentos u observaciones, sino conceptualmente, reflexionando sobre la idea de arte. Eso es el trabajo del filósofo analítico, o del científico social cuando está con ánimo filosófico. Supone aclarar las categorías clasificatorias que usaremos para organizar nuestras observaciones empíricas, pero eso es distinto que recolectar datos y requiere técnicas diferentes. Puede exigir que se contemplen propuestas de condiciones necesarias y suficientes para tener la categoría de arte. Esto no se consigue saliendo al campo, sino reflexionando sobre cómo aplicamos el concepto de arte, contrastándolo intelectualmente con lo que consideramos aplicaciones ya establecidas del concepto, y hasta usando experimentos mentales (como ejemplos imaginarios) para ver si reconstrucciones de la categoría de arte propuestas concuerdan con las intuiciones que hemos considerado. Desde luego, las intuiciones son anatema para los científicos sociales, pero para los filósofos analíticos son alimento.

El lector podría decir que esto no marca una diferencia entre la filosofía y la ciencia social, dado que el científico social tiene acceso a las intuiciones oportunas a través de las encuestas. No obstante, no podemos descubrir el concepto de arte haciendo encuestas. ¿Por qué no? Porque mucha gente tiene creencias falsas acerca de lo que es el arte. En las primeras décadas del siglo xx, la gran mayoría de la gente pensaba que para que una pintura contara como obra de arte tenía que ser figurativa y representar algo... pero la gente se equivocaba. Un científico social que confiara en una encuesta así se equivocaría en el recuento de todas las obras de arte que se hicieron en París en 1930; pasaría por alto demasiadas pinturas de Mondrian, Malevich, Kandinsky y otros.

Al filósofo no le interesa determinar lo que la mayoría de la gente cree que es arte, si bien es algo que vale la pena saber y deberíamos agradecer cualquier información que el científico social pueda proporcionar sobre el tema. Más bien, el filósofo quiere saber cómo aplicar correcta o justificadamente el concepto de arte. Sin embargo, elaborar normas de corrección es algo que la mayoría de los científicos sociales considerarían fuera de su dominio.

En virtud de que el filósofo analítico del arte y el científico social empírico orientan sus investigaciones en direcciones distintas, también sus métodos son distintos. Para reflexionar sobre la naturaleza y la estructura de nuestros conceptos, como los de arte, lógica y definición, los experimentos mentales, los contraejemplos (algunos de ellos imaginarios) y la argumentación deductiva son sus principales herramientas, más que los experimentos de laboratorio, las encuestas, las etnografías, las observaciones empíricas u otras técnicas por el estilo. Por supuesto, esto no significa que los científicos sociales no puedan también aprovechar las estrategias que resultan tan fundamentales para los filósofos analíticos, pero mientras que tales estrategias son el alma misma de la filosofía analítica, para el científico social son, por lo general, menos importantes, y muchas veces opcionales.

Otra manera de sugerir la diferencia entre el filósofo y el científico social es decir que el primero se preocupa con lo que *debe* ser, mientras que la mayor parte del tiempo al segundo le incumbe más lo que probablemente sea. El filósofo trata de identificar una condición necesaria del arte: una característica que una obra

debe tener *necesariamente* a fin de considerarse una obra de arte. Un científico social se contenta con descubrir lo que es *probable* que la mayoría de la gente en una sociedad dada considere arte. Por eso el científico social prefiere los cuestionarios. El filósofo en vez de eso opta por la lógica, la argumentación deductiva, las definiciones esenciales, los contraejemplos y demás, a fin de determinar lo que debe ser, al margen de lo que la mayoría de la gente esté probablemente dispuesta a llamar arte.

Muchos estudiantes que se inician en la filosofía analítica desconfían de ella o les desconcierta por ser tan diferente de la investigación empírica. Sus métodos parecen enteramente especulativos, como de charla de café, y la especulación de charla de café no es lo que se alienta en las ciencias empíricas; de hecho, por lo general se desalienta. Por eso en ocasiones a los estudiantes les resulta tan exasperante la filosofía analítica: contraviene sus expectativas y va en contra de su instrucción empírica. Si en realidad queremos saber qué engloba nuestro concepto de arte, preguntan ellos, ¿por qué no repartir cuestionarios, hacer algunas pruebas o realizar un sondeo?

Sin embargo, como hemos visto, no todas las preguntas de ese tipo pueden resolverse empíricamente; algunas requieren análisis conceptuales. Tampoco es correcto suponer que la especulación conceptual y la investigación empírica estén enzarzadas en alguna competencia de suma cero, o que todo sea investigación empírica, sin ninguna otra opción.

De hecho, en ocasiones el análisis conceptual puede complementar la investigación empírica; por ejemplo, puede proporcionarle al científico social el concepto de arte que necesita para encontrar las obras de arte en Spokane. Asimismo, en otros casos, algunas de nuestras preguntas pueden requerir un análisis conceptual primario, mientras que, en otros más la investigación empírica es indispensable. La naturaleza de nuestras preguntas determinará el mejor método de investigación. "¿Qué es la pornografía?" se presta a un análisis conceptual; pero, "¿cuánta pornografía hay en Glasgow?" exige una investigación empírica. Ambas vías de indagación tienen sus propósitos, y éstos a su vez

dan forma a las técnicas, procedimientos y modos de razonamiento y argumentación que los caracterizan.

A eso se debe que al estudiante poco familiarizado con los métodos de la filosofía analítica, y quizá desconfiado de ellos, se le recomienda tener un poco de paciencia. Conforme vaya reflexionando a partir de los diversos análisis de este libro y llegue a apreciar la naturaleza y la endemoniada complejidad de los problemas que estudiemos, es probable que advierta el sentido y la eficacia de las técnicas de la filosofía analítica. Aunque no sea más que eso, la filosofía nos da un conjunto de poderosos recursos intelectuales que pueden aplicarse no sólo a la filosofía del arte sino también a otras materias y ámbitos.

Quizá el contrariado estudiante finalmente use los recursos de la filosofía analítica en contra de la filosofía analítica del arte, y desahogue su frustración en un gesto de venganza que demuestre que toda la empresa se basa en un error conceptual. En tal caso se habrá vuelto un filósofo: de hecho, un filósofo analítico.

LA ESTRUCTURA DE ESTE LIBRO

Este volumen se divide en cinco capítulos. Los primeros cuatro tienen una estructura paralela: en la parte I se repasan diversas teorías del arte: análisis o definiciones esenciales de arte, presentadas en función de sus condiciones necesarias y suficientes. Entre estas teorías tenemos, respectivamente: las teorías figurativas del arte, las teorías expresivas, las teorías formalistas y la definición estética del arte. Las deficiencias de cada una de estas teorías se explican a su vez con cierto detalle.

Sin embargo, en cada uno de estos capítulos también se observa que incluso si los conceptos que la gente ha usado para definir todo el arte y sólo el arte —tales como representación, expresión, forma, experiencia estética y propiedades estéticas— no consiguen proporcionar condiciones necesarias y suficientes para todo el arte y sólo el arte, de cualquier modo es posible aplicar estos conceptos —representación, expresión, forma y estética— a muchas obras de arte y, en consecuencia, de todas formas

se justifica el análisis filosófico por derecho propio (al margen de su aptitud para ser características definitorias de todo el arte y sólo el arte). Por lo tanto, en la parte II de cada uno de los primeros cuatro capítulos se exploran análisis de la representación, la expresión, la forma y la noción de estética.

Al igual que el concepto de arte, éstos son de la mayor relevancia para la conducción de nuestras prácticas artísticas y nuestra interacción con las obras de arte. Si la primera parte de cada uno de los primeros cuatro capítulos es principalmente crítica —y como tal plantea objeciones a algunas de las teorías del arte más conocidas—, entonces la segunda parte de cada capítulo es constructiva, y propone análisis de algunas de las categorías más importantes que usamos cuando hablamos y pensamos sobre el arte.

El tema dominante y unificador de este libro es el intento de analizar el concepto de arte. Da comienzo a los primeros cuatro capítulos una discusión de distintos intentos sucesivos de ofrecer un análisis del arte. Se considera que éstos apuntan a proporcionar teorías *clasificatorias* del arte, más que *encomiásticas:* teorías que nos dicen qué *es* el arte, y no tanto qué *debería ser.* El problema con las teorías encomiásticas del arte es que, en efecto, solamente consideran obras de arte las buenas: esto es, las obras que concuerdan con determinados cánones de lo que debería ser el arte. Desde luego, esto es problemático, porque sí existe tal cosa como el arte malo —hablamos de él todo el tiempo— y, en consecuencia, cualquier teoría que diga cómo clasificamos objetos y representaciones como obras de arte tiene que englobar el arte malo y el arte feo, así como el bueno. Desafortunadamente, varias de las teorías aquí presentadas tienen, sin darse cuenta, una naturaleza encomiástica, más que clasificatoria.

Aunque es recurrente, no es el único problema con las teorías que se enumeran en los primeros cuatro capítulos. Cada una plantea otros temas que tienen sus bemoles. Al llegar al quinto capítulo habremos visto tantas definiciones fallidas de arte que será momento de preguntarse si acaso habrá algún profundo problema filosófico con el intento de analizar el concepto de arte en función de conjuntos de condiciones necesarias o suficientes.

La estructura del capítulo 5 es diferente de la de los demás en la medida en que está dedicado *exclusivamente* a la pregunta de cómo hacemos para identificar o clasificar como obras de arte a los distintos candidatos a serlo. Su primera parte comienza con la propuesta de que es imposible definir el arte; que las obras de arte se identifican por parecidos de familia, más que por definiciones esenciales. A esta idea se la llama neowittgensteinismo. Es una sugerencia muy seductora, pero a fin de cuentas resulta impracticable.

La parte II del capítulo nos devuelve al proyecto de intentar analizar el concepto de arte a través de definiciones esenciales. Específicamente, revisamos dos de las definiciones recientes de arte que más se han analizado: la teoría institucional del arte y la definición histórica del arte. Las dos tienen muchas virtudes, pero no han demostrado ser invulnerables a una serie de objeciones sustanciales.

Así, pues, nos encontramos una vez más sin una definición del arte. Esto nos da una razón para volver a la sugerencia, mencionada antes que nadie por los neowittgensteinianos, de que quizá el método que empleamos para identificar obras de arte no es una definición esencial sino algo más. A fin de cuentas, sí conseguimos identificar obras de arte con un nivel de acuerdo asombrosamente alto. ¿Cómo lo hacemos? ¿Qué determina que clasifiquemos como obras de arte a los candidatos a serlo?

En la parte III del capítulo 5 se propone la narración histórica como la principal manera en que separamos a las obras de arte de otras cosas. Esto no es cuestión ni de definiciones ni de lo que los neowittgensteinianos llaman parecidos de familia. De hecho, esta solución a la inevitable pregunta filosófica sobre la forma como identificamos obras de arte es la idea predilecta del autor de esta obra. Por un lado, al lector le puede parecer descarado que concluya el libro con mi propia creación; por el otro, es una de las ventajas de haber pasado todo este tiempo escribiéndolo. Sea como sea, sí creo que la narración histórica nos da un método confiable para distinguir el arte del no arte.

LOS PROPÓSITOS DE ESTE LIBRO

Este volumen tiene varios propósitos. El primero es informativo. Muchas de las teorías que se revisan son lo que podría decirse canónicas, teorías que cualquiera que se interese en el arte debería conocer. En algunos casos han influido en la práctica y la apreciación del arte a lo largo de siglos, y en otros su influencia ha durado por lo menos décadas. Comprender estas teorías y las diversas críticas que han recibido es fundamental para todo aquel que aspire a convertirse en un ciudadano del mundo del arte con todas las de la ley.

Al mismo tiempo, quizá no haga falta decir que la familiaridad con estas teorías y los cuestionamientos que han suscitado es parte del conocimiento operativo indispensable que se necesita para poder seguir las discusiones contemporáneas de filosofía del arte y unirse a ellas. Como cualquier conversación, sobre todo las que tienen cierto grado de complejidad, el diálogo de la filosofía del arte requiere que todos los participantes del intercambio conozcan ciertos antecedentes. Este libro está pensado de tal forma que el paquete selecto de información que contiene debería ser suficiente para que el lector pueda comenzar. Está lejos de ser un repaso exhaustivo de todos los temas que merecen la atención de un filósofo del arte, pero debería alcanzarle al lector para acceder a la disciplina.

Además de ofrecer información, este libro procura ser una introducción a las técnicas de la filosofía analítica. Se espera que su lectura ayude a entender cómo analizar los conceptos, cómo investigar críticamente las definiciones propuestas, cómo pensar en excepciones a las teorías, cómo argumentar a favor de posturas en las que se cree, etc. En última instancia, aunque gran parte de la técnica que aquí se emplea es crítica, el propósito de esta obra es permitirle al lector elaborar sus propios enfoques y teorías de los conceptos de arte, representación, expresión, forma artística, estética y muchos otros. Aún hay mucho por mejorar en filosofía del arte, e inevitablemente les toca a las jóvenes generaciones de estudiantes llevar la discusión al siguiente estadio de desarrollo filosófico.

Debe hacerse una última observación sobre la técnica filosófica aquí expuesta. Gran parte de ella es crítica por naturaleza. Muchas de las habilidades que aquí se ejercitan implican maneras de demostrar que ciertas teorías y puntos de vista están equivocados. Este énfasis en la crítica puede dar lugar a algunos recelos. Es posible que, por momentos, al lector le dé la impresión de que son unos abogados regateando por muy poco o por pedantería forense, y esto puede dejar la deprimente impresión de que la filosofía del arte es poco más que destructiva, una invitación al cinismo vacuo.

Sin embargo, es fundamental tener presente que es a través de la crítica como avanzan el conocimiento y la comprensión. Refutar una teoría no sólo te dice que está mal o que es inadecuada y punto: también te da una pista sobre lo que falta por hacer. Tomar nota de lo que una teoría ha pasado por alto o descuidado te hace consciente de lo que no debería pasarse por alto o descuidarse la próxima vez. Algunas de las faltas de la teoría figurativa del arte, como se verá, preparan intelectualmente el terreno para el formalismo y las teorías expresivas del arte. De este modo, la crítica puede ser una aportación positiva y enérgica a la adquisición progresiva de conocimiento.

Asimismo, criticar una teoría o el análisis de un concepto no sólo informa sobre sus debilidades: también puede alertar sobre sus virtudes, que el lector podrá proceder a incorporar, tal vez con mejoras, en su propio análisis. El método de narración histórica que se defiende al final del capítulo 5, por ejemplo, sin duda se beneficia de la idea neowittgensteiniana de que identificar el arte podría no ser un tema de definición esencial, y al mismo tiempo la modifica críticamente. Es decir, la crítica filosófica no sólo es destructiva; en igual medida puede ser constructiva y productiva.

Considerar comparativamente las filosofías, medir y comparar las fortalezas y debilidades de ideas rivales, es muy fructífero. Hasta puntos de vista equivocados pueden proponer una pieza del rompecabezas, mientras que poner a posiciones rivales una

junto a otra puede separar el grano de la paja y, en consecuencia, segregar los elementos de síntesis más prometedores. Las teorías filosóficas a menudo evolucionan de forma dialéctica. Cada paso adelante implica el rechazo de partes de filosofías previas y la asimilación de nuevas. En cualquier caso, la crítica es el motor que impulsa la evolución filosófica, y no debería malinterpretarse como mezquindad. Es una parte integral de toda la filosofía analítica, y de la filosofía analítica del arte como parte de ella.

Bienvenidos a la dialéctica.

Capítulo 1
Arte y representación

PARTE I
El arte como representación

Arte, imitación y representación

En el marco de la filosofía occidental, las primeras teorías del arte que se conocen fueron propuestas por Platón y su discípulo Aristóteles. La expresión artística concreta que más les preocupaba era el teatro. En su *República,* Platón presentaba el proyecto de un Estado ideal. Mientras trazaba su utopía, sostenía que los poetas —en particular los dramáticos— debían declararse fuera de la ley. Para justificar la exclusión de los poetas dramáticos del Estado ideal, Platón tenía que ofrecer razones. Las que encontró se relacionaban con lo que consideraba la naturaleza del drama. De acuerdo con Platón, la esencia del drama era la imitación: la simulación de apariencias. Es decir, los actores en las obras de teatro imitan las acciones de quienquiera que representen. En *Medea,* por ejemplo, los actores imitan discusiones. Platón pensaba que esto era problemático, sobre todo porque creía que las apariencias apelan a las emociones, y que remover las emociones es socialmente peligroso. Una ciudadanía emocional es inestable y corre el riesgo de ser influida por los demagogos, más que por el buen juicio.

Todavía se escuchan argumentos como el de Platón contra la poesía, ahora dirigidos contra los medios de comunicación masiva. A menudo se nos dice que la televisión, con sus imágenes seductoras, contribuye a un electorado irreflexivo. La propaganda política, planeada con sumo cuidado, visualmente llamativa, apela a las emociones de los votantes, más que a sus mentes. Si Platón estuviera vivo, quizá querría censurar la propaganda política por la misma razón por la que quería prohibir la poesía dramática.

Sin embargo, Aristóteles pensaba que el argumento de Platón era exagerado. Aunque coincidía en que el drama provoca una respuesta emocional del público, no pensaba que eso fuera todo lo que hace el teatro. La tragedia suscita compasión y miedo en los espectadores, pero lo hace, sostenía él, para fines de la *catarsis,* es decir, para purgar las emociones. Entre los académicos hay polémica sobre el significado de "catarsis". Algunos dicen que significa "aclarar" las emociones; otros, que "purificarlas", y otros más, que "evacuarlas". En todo caso, está claro que Aristóteles consideraba que el teatro estimula respuestas emocionales para un propósito beneficioso, incluso si no estamos seguros de la naturaleza precisa del propósito que tenía en mente.

Aristóteles pensaba también que Platón se equivocaba al suponer que el teatro no se dirigía a la mente del público. Sostenía que la gente puede aprender de las imitaciones, entre ellas las dramáticas, y que la adquisición de conocimiento a través de las imitaciones es una fuente importante del placer que los espectadores obtienen de ir al teatro. Específicamente, Aristóteles pensaba que, a partir de la poesía dramática, espectadores y lectores podían aprender mucho de los asuntos humanos —sobre cuál es el probable desenlace de los sucesos humanos cuando se ponen en movimiento determinadas fuerzas (por ejemplo, cuando una mujer poderosa y con iniciativa, como Medea, es rechazada en favor de su rival más joven)—. Así, en el argumento de Aristóteles está implícito que en el teatro hay suficiente bien como para desistir de poner en práctica la sugerencia de Platón. Los poetas dramáticos pueden permanecer en la ciudad justa.

Aunque Platón y Aristóteles difieren en su diagnóstico acerca de los efectos de la poesía dramática, concuerdan en lo que se refiere a su naturaleza. Ambos consideran que la poesía forma parte esencial de la imitación de la acción. La poesía dramática representa los asuntos humanos simulando en el escenario sucesos humanos. También hablan de la pintura cuando analizan la poesía y, una vez más, los dos coinciden en que, en lo fundamental, la pintura es un asunto de imitación, de verosimilitud. Platón describe la pintura como algo análogo a apuntar un espejo hacia las cosas: una idea que Shakespeare extiende al teatro cuando Hamlet les dice a los actores que sostengan un espejo frente a la naturaleza.

Lo que los pintores tratan de hacer, según la opinión platónico-aristotélica, es reproducir las apariencias de las cosas — copiarlas—; no sólo gente, sino también objetos y sucesos. Su opinión sobre la pintura es paralela a la de su cultura. Los relatos populares griegos sobre el pintor Zeuxis, por ejemplo, lo aplauden porque podía hacer pinturas de uvas con un parecido tan extraordinario que los pájaros trataban de comérselas.

Como para Platón y Aristóteles la música y la danza eran básicamente acompañamientos para los espectáculos dramáticos (o religiosos) o recitales de poesía, consideraban que estas expresiones artísticas estaban supeditadas a los propósitos de la representación. Ni siquiera les parecía que fueran expresiones artísticas separadas, sino complementos o apéndices del teatro. En cuanto partes de este último, tenían que servir a sus propósitos imitativos. Así, junto con el teatro y la pintura, Platón y Aristóteles colocaban a la música y a la danza como artes esencialmente imitativas o figurativas.

Cuando los griegos usaban su palabra para "arte", tenían en mente una concepción más amplia que la nuestra. Para ellos, un arte era cualquier práctica que requiriera alguna habilidad. En esta perspectiva, la medicina y la carrera militar eran artes. En consecuencia, Platón y Aristóteles no habrían definido a las artes como algo exclusivamente preocupado por la imitación. No obstante, cuando hablan de lo que nosotros llamamos las *artes* —co-

sas como la poesía, el teatro, la pintura, la escultura, la danza y la música— está claro que pensaban que tenían una característica en común: todas se dedicaban a la imitación.

De seguro no pensaban que estas actividades fueran las únicas dedicadas a la imitación; Aristóteles habla del modo en que los niños imitan a sus mayores. Sin embargo, para Platón y Aristóteles la imitación era por lo menos una *condición necesaria* de la clase de prácticas que llamamos arte. Es decir, ser una imitación —de una persona, un lugar, un objeto, una acción o un suceso— es una característica general que cualquier cosa categorizada como obra de arte debe tener. Ésta es la teoría del arte que se presupone en los escritos de Platón y Aristóteles. Podemos plantearla así:

x es una obra de arte sólo si es una imitación.

En esta formulación, los términos "sólo si" indican que la imitación es condición necesaria para tener categoría de arte. Si a un candidato a la categoría de arte le falta la propiedad de ser una imitación de algo, entonces no es una obra de arte. Para Platón y Aristóteles, ser una obra de arte requiere que la pieza en cuestión sea la imitación de algo. Nada es una obra de arte a menos que sea una imitación.

Hoy en día, al cabo de casi un siglo de pintura abstracta, esta teoría parece evidentemente falsa. Algunas pinturas famosas de Mark Rothko e Yves Klein no imitan nada —son puros campos de color— y pese a ello se consideran importantes obras de arte del siglo xx. Por lo tanto, nos parece que la teoría de que el arte es imitación no funciona como teoría general del arte, pues no consigue ser completamente integral. Muchísimo de lo que sabemos que es arte no satisface el supuesto requisito de que cualquier cosa que sea arte deba ser imitativa.

La historia del arte nos ha mostrado que la teoría del arte asociada con Platón y Aristóteles es demasiado excluyente; se enfrenta a demasiadas excepciones; no cuenta como arte todo lo que nosotros consideramos que corresponde a esa categoría. En la actualidad, quien pasee por prácticamente cualquier museo de arte encontrará algunos ejemplos que contradicen esta teoría.

No obstante, por deferencia a Platón y Aristóteles deberíamos añadir que para ellos su teoría no era tan evidentemente falsa como para nosotros, pues en su tiempo los principales ejemplos de arte eran imitativos. Cuando iban al teatro, o a la develación de una nueva escultura, lo que veían eran imitaciones de héroes, dioses, personas y acciones: trozos de piedra que parecían hombres, bailarines que semejaban la acción humana, y obras que recreaban señalados acontecimientos mitológicos, como la destrucción de la casa de Atreo. Así, pues, en virtud de los datos que la historia les había ofrecido, la teoría del arte que Platón y Aristóteles presuponían estaba bastante bien motivada por lo que les era accesible. Sólo porque tenemos la ventaja de verlo en retrospectiva podemos darnos cuenta de cuán lejanos estaban.

Así, en su propia época, la teoría imitativa (mimética) del arte propuesta por Platón y Aristóteles tenía cierta viabilidad inicial. Coincidía con los ejemplos dominantes del arte griego e informaba a los lectores sobre qué buscar y qué apreciar en el arte de sus contemporáneos, a saber, su verosimilitud. Esto es, la teoría de Platón y Aristóteles se ajustaba bastante bien a los datos; supo elegir muy bien lo que era importante —o tal vez lo más importante— de las prácticas artísticas griegas.

Dado el éxito inicial de esta teoría, durante siglos fue repetida en la tradición occidental y adquirió especial relevancia en el siglo xviii, pues fue en esa época cuando los teóricos empezaron a codificar nuestro sistema moderno de las bellas artes.

¿Qué significa "un sistema de las bellas artes"? Aquí lo que tenemos en mente es una manera de agrupar determinadas prácticas —como la pintura y la poesía— en una categoría diferente de otras prácticas —como la astronomía y la química—. Antes del siglo xviii, las prácticas se agrupaban de varios modos. La música y las matemáticas, por ejemplo, podían ponerse en una misma categoría. Sin embargo, en el siglo xviii se volvió canónica determinada forma de agrupar diversas prácticas. La pintura, la poesía, la danza, la música, el teatro y la escultura se empezaron a considerar las bellas artes: las artes con *A* mayúscula. Éstas, con

el añadido posterior de unas cuantas más, como el cine, son las prácticas que hoy esperamos encontrar en la sección de los boletines universitarios dedicados a las programaciones de arte, y son la clase de cosas que esperamos ver representadas en los centros artísticos. No esperamos hallar allí modelos a escala de estaciones espaciales.

Ahora nos parece natural este modo de agrupar a las artes, pero no siempre se ha hecho así. No fue hasta el siglo XVIII cuando esta manera de clasificar las actividades en cuestión quedó más o menos establecida. Un texto particularmente importante para este fin fue *Las bellas artes reducidas a un mismo principio,* escrito por el autor francés Charles Batteux en 1747. Obsérvese que el título indica que las prácticas del grupo llamado "las bellas artes" no están reunidas atropelladamente: no se juntan de modo arbitrario bajo el mismo rótulo. Más bien, se dice que hay un *mismo principio* al que todas las actividades en cuestión pueden reducirse. ¿Y cuál es este principio? La imitación.

Batteux escribió: "Definiremos la pintura, la escultura y la danza como la imitación de la bella naturaleza expresada a través de colores, a través del relieve y a través de posturas. Y la música y la poesía son la imitación de la bella naturaleza expresada mediante sonidos o mediante el discurso medido." Para Batteux, la pertenencia al sistema de las bellas artes requería que una práctica cumpliera cierta condición necesaria, a saber, que fuera imitativa. Al hacerlo estaba articulando una presuposición con muy amplio respaldo en el siglo XVIII: que el arte, como lo llamamos, debe definirse esencialmente en función de la idea platónico-aristotélica de imitación.

Al principio puede parecer extraño que esta caracterización hubiera pegado. El lector puede preguntarse, por ejemplo, cómo podría la música haberse considerado un arte imitativa. A este respecto, los teóricos sostenían no sólo que la música pudiera imitar sonidos bellos de la naturaleza —como los cantos de aves y los truenos— sino que podía imitar, es más, la voz humana en animada conversación.

Del mismo modo, aunque gran parte de la danza, como el baile social, no parece imitativa, los teóricos del siglo XVIII, básicamente reformistas, propugnaban que la danza escénica —la danza como arte— se volviera imitativa, siguiendo la filosofía aristotélica del teatro, a fin de unirse al sistema moderno de las artes; el resultado fue el ballet de acción, que dominó los escenarios dancísticos del siglo XIX. Es más, el compromiso con la imitación también alentó a pintores serios (aquellos dedicados a hacer arte con *A* mayúscula) a continuar en su búsqueda de cada vez mayores hazañas de realismo (el intento de aproximarse a la apariencia perceptual de las cosas tanto como fuera posible).

Así, por varias razones, la autoridad de la teoría imitativa del arte persistió hasta bien entrado el siglo XIX. Un defensor de esta teoría aún podía afirmar que ofrecía una buena descripción del arte existente propiamente dicho, pues la inmensa mayoría de los ejemplos más destacados de pintura, teatro, ópera, danza, escultura, etc., eran imitativos (así fuera, en algunos casos, porque quienes los practicaban aspiraran a satisfacer el criterio necesario para la preciada pertenencia al sistema de las bellas artes). También había teorías —como la postura de que la música imita la voz humana— que permitían dar una explicación para los aparentes contraejemplos. Es más, la influencia de la teoría imitativa del arte aún puede encontrarse en el siglo XX: hasta hace apenas una generación, podía oírse a la gente decir de una pintura abstracta que eso no era arte porque no se parecía a nada. Incluso hoy en día algunas personas llegan a afirmar que determinada película no es arte porque le falta una historia: es decir, porque no es la imitación de una acción.

Desde luego, en la actualidad esta clase de comentarios se consideran ignorantes: son las opiniones de gente que no sabe de arte y que por desgracia no tiene ningún reparo en exhibir su ignorancia. Pero esa ignorancia no viene de la nada: es un resabio de la teoría imitativa del arte, teoría que, como hemos señalado, en el siglo XIX conservaba cierta credibilidad empírica. Sin embargo, varias cosas han pasado desde entonces para debilitar la teoría de manera contundente.

A fines del siglo XIX y principios del XX, las artes visuales claramente empiezan a desviarse del propósito de imitar a la naturaleza y se alejan del objetivo de copiar cómo se ven las cosas: eso lo podía hacer la fotografía. Los pintores expresionistas alemanes dejaron de tratar de capturar con exactitud el aspecto de las cosas, y en vez de eso las deformaron en busca de efectos expresivos. Los cubistas, los practicantes de la pintura de acción y los minimalistas divergieron de la naturaleza todavía más, hasta que al final se volvió una tradición dominante hacer pinturas cuyos referentes, si es que los tenían, fueran completamente irreconocibles. Piénsese, por ejemplo, en la obra de Josef Albers, cuyo vocabulario consta de cuadrados de color.

Esta clase de arte moderno refutaba la teoría imitativa del arte como conjetura filosófica general, pues revela que puede haber algo que sea una obra de arte y que no sea una imitación, y no sólo eso: también nos hace echar otro vistazo a la tradición de las artes visuales. La teoría imitativa sostiene que todo el arte es imitativo. El arte del siglo XX muestra que esa teoría es falsa. Pero estos contraejemplos nos alientan a dar un segundo vistazo a la historia del arte y preguntarnos si la teoría imitativa alguna vez fue certera. Al contemplar el arte del siglo XX pienso que estamos inclinados a darnos cuenta de que la teoría imitativa nunca lo captó del todo bien. El arte minimalista, por ejemplo, nos recuerda que siempre hubo artes visuales de puro diseño visual, desde tapetes y cerámica hasta manuscritos iluminados y mosaicos islámicos. La historia de la decoración puramente visual es tan antigua como la historia de la figuración.

De igual manera, una vez que estamos alertas a los descuidos de la teoría imitativa con respecto al arte visual, tenemos que replantearnos el caso de la música. ¿En verdad la música es imitativa? En los viejos tiempos, cuando la música tenía la función principal de acompañar a las palabras —piénsese en la ópera y en los cánticos religiosos—, uno podría haber estado tentado a asimilar la música a las artes imitativas. Sin embargo, con el triunfo de la música sinfónica —puramente orquestal— a principios del siglo XIX, la generalización de que toda la música es figurativa o representa algo ya no podía sostenerse, si alguna vez se pudo dado que había música no vocal —marchas y acompañamientos de baile— antes de la sinfonía romántica. Por su parte, el teatro moderno no sólo se ha apartado de la imitación de la acción —en obras futuristas como *Para comprender el llanto,* de Giacomo Balla—, dando lugar a los espectáculos irreales de Robert Wilson, sino que nos previene de la historia de la interpretación no imitativa, en la que se cuentan muchos rituales y procesiones. Y la danza posmoderna, con la importancia que concede a la percepción del movimiento por sí mismo, nos recuerda que gran parte de la danza, sin excluir el ballet *divertissements,* no imita, sino más bien explora las posibilidades de la interpretación humana.

Además, una vez que hemos empezado a hacer agujeros en la teoría imitativa del arte nos damos cuenta de que en realidad nunca ofreció una caracterización adecuada de la literatura. Puesto que Platón y Aristóteles pensaron la literatura en función de la poesía dramática, es fácil ver por qué pensaban que era imitativa: consistía en actores que imitaban el habla de los personajes. Incluso la poesía lírica declamada puede caracterizarse así. Pero al pensar en la literatura en función de novelas y cuentos, la idea de que es imitativa —donde la imitación implica copiar o simular / apariencias— se vuelve forzada, pues las novelas están hechas de palabras, y las palabras no se parecen a sus referentes. Las palabras que describen a Holden en *El guardián entre el centeno* no simulan perceptualmente a nadie.

Para atacar este y otros problemas, el simpatizante de la teoría platónico-aristotélica puede dejar de hablar de imitación y hablar más bien de representación. Aquí, representación significa algo con lo que se intenta simbolizar algo más y que el público reconoce como tal. Así ocurre cuando con un retrato se intenta simbolizar a quien sea que está en él retratado, y los espectadores lo reconocen como tal. Esto es, por supuesto, una muestra de imitación, y la imitación es una subcategoría de la representación. No obstante, la noción de representación es más amplia, pues algo puede simbolizar algo más sin parecerse a ello. Piénsese que la flor de lis puede simbolizar la casa real de Borbón sin parecerse a ella.

Por otra parte, al hablar de representación, en vez de imitación, concebida literalmente, el simpatizante de la teoría platónico-aristotélica puede resolver el problema de la literatura, pues la descripción de la batalla de Borodinó en *Guerra y paz* la representa sin literalmente copiarla. De igual manera, muchas abstracciones en artes visuales del siglo XX, como las pinturas de Mondrian, representan algo —la realidad suprema, por ejemplo— sin presentar su aspecto literal.

Para enunciarlo con una fórmula, *x* representa a *y* (donde *y* abarca un dominio conformado por objetos, personas, sucesos y acciones) si y sólo si (1) un emisor quiere que *x* (*e.g.*, una pintura) simbolice a *y* (*e.g.*, un almiar) y (2) el público se da cuenta de que se quiere que *x* simbolice a *y*.

Sin embargo, muchas obras de arte no son representaciones en este sentido. Piénsese en la arquitectura: muchos de los edificios más bellos de la historia no quieren simbolizar nada. La catedral de San Pedro en Roma no simboliza una casa de Dios: *es* una casa de Dios. Igualmente, el Capitolio en Washington, D.C. no simboliza las cámaras legislativas: alberga las cámaras legislativas. La teoría figurativa del arte puede proporcionar los medios para incorporar a buena parte de la literatura bajo el rubro de arte, pero sigue dejando fuera de la categoría a gran parte de la arquitectura de la clase que somos propensos a considerar arte. En consecuencia, la teoría figurativa del arte, como la teoría imitativa del arte, es demasiado exclusiva para funcionar como una teoría general del arte.

Desde luego, el problema con la teoría figurativa del arte no es nada más que excluya demasiada arquitectura de la categoría de arte. También excluye ejemplos importantes y evidentes de arte de todos los otros géneros artísticos. Algo de música orquestal puede ser figurativa, pero la mayoría no lo es. Algunas pinturas abstractas son ante todo ejercicios formales que no representan nada, e incluso hay canciones y poemas así. También hay películas, videos, fotografías, coreografías y hasta obras de teatro *(performances)* que no simbolizan nada, pero se presentan como oportunidades para tener experiencias perceptuales intensas. Estos ejemplos son de origen fundamentalmente moderno, pues, como ya se ha indicado, las artes decorativas a lo largo del tiempo proporcionan una gran cantidad de contraejemplos: obras basadas en el juego agradable de las formas, sin representar nada.

La teoría neofigurativa del arte

Ni la teoría imitativa del arte ni la teoría figurativa del arte, más amplia, parecen exitosas. Ninguna de las dos nos ofrece una teoría general del arte; ninguna señala una propiedad necesaria de todas las obras de arte. No obstante, hay una variante reciente de la teoría figurativa del arte que, al menos de entrada, parece menos propensa a contraejemplos que sus predecesoras. Podemos llamarla la teoría neofigurativa del arte, aunque hay que admitir que es un nombre inexacto, pues no sostiene que para que un candidato sea una obra de arte deba representar algo en el sentido antes estipulado. La teoría neofigurativa afirma algo más débil, a saber, que a fin de ser considerado una obra de arte, el candidato debe ser acerca de algo (*i.e.*, debe tener un tema, sobre el cual hace algún comentario). Además, aquello sobre lo cual la obra de arte expresa algo puede ser la obra de arte misma o el arte en general.

Dicho brevemente, la teoría sostiene que:

> *x* es una obra de arte sólo si es acerca de algo.

Esta teoría puede ampliarse si se hace más explícito qué supone ser "acerca de algo".

> *x* es una obra de arte sólo si *x* tiene un tema acerca del cual hace algún comentario (acerca de lo cual dice algo o expresa alguna observación).

Esta idea también puede expresarse afirmando que, para ser considerado arte, un candidato debe tener algún contenido semántico. De hecho, en virtud del requisito de que todas las obras de arte tengan contenido semántico llamamos a esta teoría neofigu-

rativismo, pues el concepto de semántica y el de representación están íntimamente relacionados.

De acuerdo con la teoría neofigurativa del arte, cualquier cosa que sea una obra de arte tiene necesariamente la propiedad de ser acerca de algo: tiene contenido semántico, tiene un tema acerca del cual expresa algo. *El rey Lear,* por ejemplo, tiene un tema, el ejercicio del poder, sobre el cual dice algo: un reino dividido no permanece. De igual manera, el *Guernica* de Picasso es sobre algo, el bombardeo aéreo, sobre lo cual expresa horror.

Quizá la manera más fácil de ver lo que pueda tener de atractivo el neofigurativismo es observar cómo trata algunos ejemplos difíciles del arte moderno. Un género del arte moderno es el arte encontrado, a menudo asociado al nombre de Marcel Duchamp. Dos de sus más célebres obras son *La fuente* y *En adelanto del brazo roto.* El primero es un mingitorio común y corriente; el segundo es una pala de nieve. A esto se lo llama arte encontrado u objetos encontrados porque Duchamp se los encontró, por así decirlo, tal como salieron de la fábrica; él no los hizo.

Aunque hoy en día todavía puede haber gente que niegue que estos objetos encontrados sean obras de arte, los artistas, los críticos y los historiadores del arte tratan estas obras como momentos centrales del arte del siglo XX. Por lo tanto, al menos a primera vista, parece haber razón para considerarlas obras de arte. Con todo, si aceptamos que lo son, surge un enigma: si *La fuente* y *En adelanto del brazo roto* son obras de arte, ¿por qué otras cosas que son iguales a ellas —mingitorios y palas de nieve comunes y corrientes salidos de las mismas fábricas— no son también obras de arte?

Los objetos encontrados de Duchamp son perceptualmente indiscernibles de sus homólogos comunes y corrientes del mundo real. Pese a ello, a las obras de arte de Duchamp y sus homólogos comunes y corrientes, perceptualmente indiscernibles, del mundo real, las clasificamos en función de categorías radicalmente distintas, y esto tiene consecuencias importantes. No nos paramos ante mingitorios comunes y corrientes contemplando su significado, ni guardamos las palas de nieve en la cochera con

cuerdas de terciopelo a su alrededor para asegurarnos de que los visitantes no se les acerquen más de lo permitido. ¿Por qué no? ¿Por qué tratamos de modos tan diferentes cosas que se ven exactamente iguales?

Porque los objetos encontrados de Duchamp son obras de arte, mientras que los mingitorios y palas de nieve comunes y corrientes no lo son. Pero ¿qué propiedad o propiedades tienen los objetos encontrados de Duchamp que no tengan sus homólogos indiscernibles? Aquí, el neofigurativista propone la seductora hipótesis de que los objetos encontrados de Duchamp poseen la propiedad de ser acerca de algo, mientras que sus homólogos comunes y corrientes, perceptualmente indiscernibles, del mundo real no la poseen.

Este argumento es lo que se llama una inferencia a la mejor explicación; es decir, el neofigurativismo ofrece la mejor explicación de por qué hacemos la formidable distinción categórica entre los objetos encontrados de Duchamp y las cosas reales comunes y corrientes (y consideramos arte a los primeros, y no a las segundas); y, puesto que el neofigurativismo es la mejor explicación, tenemos buenas bases inductivas para aceptarlo. Al ser la mejor explicación, el neofigurativismo nos convence.

Pero ¿qué significa decir que los objetos encontrados tienen la propiedad de ser acerca de algo, que tienen un tema y que dicen algo acerca de él? Por ejemplo, los historiadores del arte a menudo sostienen que *La fuente* y *En adelanto del brazo roto* son acerca del arte —acerca de la naturaleza del arte—, acerca del cual insinúan que las obras de arte no tienen que ser literalmente creadas o esculpidas mediante el trabajo del artista (el artista no tiene que ser literalmente un artífice). Esta postura contrasta con otras visiones más mojigatas que consideran la obra de arte prácticamente una reliquia o una impronta espiritual del artista-genio. O podría decirse que Duchamp plantea teóricamente que la esencia del arte no es el trabajo manual o el oficio. Además, *La fuente* podría "leerse" como una parodia de la escultura: después de todo, como las fuentes monumentales que adornan las grandes ciudades, es un artefacto de piedra labrada repleto de agua corriente.

En resumen, los objetos encontrados de Duchamp justifican las interpretaciones. Tiene sentido preguntar sobre qué son. Las clases de interpretaciones enumeradas en el párrafo anterior responden esa pregunta. Por otra parte, no tiene sentido preguntar sobre qué son los mingitorios y las palas de nieve comunes y corrientes. No son acerca de nada; no tienen contenido semántico; son mudos, carecen de significado. Si durante una tormenta de nieve estás de pie en la puerta de tu casa mirando tu pala de nieve y preguntas por su significado, la gente supondrá que estás evitando tener que quitar la nieve o bien que eres candidato a un hospital psiquiátrico, mientras que si te paras en el baño de hombres contemplando lo que los mingitorios expresan, probablemente te llevarán a la delegación.

Entonces, nuestro comportamiento es radicalmente diferente al enfrentarse a los objetos encontrados y a sus homólogos indiscernibles del mundo real. Con los objetos encontrados suponemos que es correcto y apropiado interpretarlos: suponemos que son acerca de algo y que una respuesta apropiada a ellos es determinar qué tienen que "decir" o qué implican con respecto a aquello sobre lo que son. Ésta no es la respuesta apropiada a los mingitorios y palas de nieve comunes y corrientes. ¿Por qué no? Porque estos últimos no son obras de arte y, por lo tanto, no son acerca de nada.

La teoría neofigurativa del arte sabe explicar la diferencia entre objetos encontrados y sus homólogos del mundo real perceptualmente indiscernibles. En consecuencia, resuelve un importante problema contemporáneo. Sin embargo, esta teoría también se propone como una teoría general del arte: ser acerca de algo no es simplemente una propiedad necesaria de los objetos encontrados, sino de todo el arte. La pregunta es, entonces: ¿qué tanto puede generalizarse la propiedad de ser acerca de algo? ¿Es una propiedad de todas las obras de arte?

El neofiguralivismo sostiene que ser acerca de algo o tener contenido semántico es condición necesaria de todas las obras de arte. Lógicamente, el contenido semántico no es una característica exclusiva de las obras de arte. Muchas otras cosas —desde

sermones y anuncios hasta artículos de física— tienen un tema acerca del cual dicen algo. Así, pues, ser acerca de algo no es señal exclusiva sólo de las obras de arte. Pero ¿acaso es, no obstante, una propiedad que cualquier cosa que sea una obra de arte deba poseer (incluso si también otras cosas la poseen)?

Una manera de defender esta conclusión es comenzar con la premisa de que todas las obras de arte requieren interpretaciones. Cuando uno lee crítica de arte o libros de historia del arte se topa con que están llenos de interpretaciones. Es natural suponer que todas las obras de arte se prestan a interpretación, pues eso es lo que la gente que es experta en arte siempre parece hacer con las obras de arte: interpretarlas. Pero si algo requiere interpretación, entonces seguramente debe de ser acerca de algo: debe decir algo, tener un significado o poseer contenido semántico.

Esto parece estar incorporado al concepto o a la definición de una interpretación; es decir, es condición necesaria de la interpretación que el objeto de la interpretación tenga un tema acerca del cual haga algún comentario. Una interpretación es sólo la especificación de ese contenido. Cualquier cosa que verdaderamente necesite una interpretación debe ser acerca de algo; de otro modo no requeriría una interpretación. Si no, ¿por qué requeriría una interpretación, a menos que fuera acerca de algo? Por consiguiente, si las obras de arte requieren interpretaciones, entonces deben ser acerca de algo. Esto se sigue de lo que es ser una interpretación.

Planteado formalmente, este argumento sostiene que:

1 Todas las obras de arte requieren interpretaciones.
2 Si algo requiere una interpretación, entonces debe ser acerca de algo.
3 Por lo tanto, todas las obras de arte son acerca de algo.

Esto es un argumento contundente a favor del neofiguralivismo. Además debería estar claro que el neofiguralivismo es superior a la teoría figurativa del arte, pues es más amplio. La propiedad definitoria del arte que propone —ser acerca de algo— es más

amplia que la propuesta por la teoría figurativa: simbolizar algo más. Porque si *x* simboliza a *y*, *x* es acerca de algo, pero hay más modos en los que *x* puede ser acerca de algo aparte de simbolizarlo. La película *El diario de un cura de campaña* es sobre la gracia divina, pero no simboliza ni representa la gracia divina. Por lo tanto, en la medida en que la propiedad de ser acerca de algo es más amplia que la estricta representación, el neofiguralivismo puede no ser tan terriblemente estrecho como las otras teorías que hemos revisado hasta aquí.

El argumento a favor del neofiguralivismo es lógicamente válido, pero eso no significa que su conclusión sea verdadera. La conclusión de un argumento lógicamente válido sólo tiene la garantía de ser verdadera si las premisas del argumento son verdaderas. Así, la pregunta es si las premisas precedentes son verdaderas. La segunda premisa está basada en el concepto o definición de la interpretación (o se sigue de él). Así, ¿es aceptable la primera premisa del argumento —que todas las obras de arte requieren interpretaciones—?

Una razón para impugnarla se origina en la práctica de los artistas contemporáneos. Muchos de ellos aspiran a crear obras de arte pensadas para ir en contra de la interpretación o para carecer completamente de sentido. En ocasiones, los artistas dicen hacerlo a fin de "deconstruir" la distinción entre obras de arte y cosas reales. Esto podría ser una forma de ver ciertos objetos encontrados: como ejemplos del supuesto hecho de que en última instancia no hay una diferencia genuina entre las obras de arte y las cosas reales.

Irónicamente, a pesar de lo anterior, el neofiguralivista puede alegar que esta clase de intentos en realidad confirman la tesis del neofiguralivismo. ¿Por qué? Porque las obras de arte que se proponen para ejemplificar la tesis de que las obras de arte son en última instancia cosas reales, de hecho no parecen en absoluto cosas reales, dado que tienen contenido semántico. Son acerca de algo —a saber, la naturaleza de las obras de arte—, sobre lo que tienen algo que decir: que las obras de arte son en verdad cosas reales. Un artista no puede hacer una obra de arte que quiera decirnos que las obras de arte son cosas reales haciendo simplemente una cosa real, pues al decir algo (al señalar algo), la pieza ya es algo más que una cosa real muda y carente de significado, debido a que tiene la propiedad de ser acerca de algo y requiere una interpretación.

Las cosas reales no ejemplifican la propiedad de ser una cosa real, aunque la tengan; algo pensado para ejemplificar dicha propiedad a fin de hacer un planteamiento teórico evidentemente tiene contenido semántico: contenido semántico de la clase que los críticos de arte explican señalando el compromiso del artista por mostrar que las obras de arte son en última instancia cosas reales. Incluso si el planteamiento teórico que la obra de arte pretende comunicar es falso, al intentar comunicar un planteamiento teórico la obra en cuestión necesariamente es acerca de algo. Por lo tanto, el neofiguralivismo no se ve refutado por las obras de arte vanguardista que estén "contra la interpretación", pues al intentar oponer resistencia a la interpretación para revelar la verdadera naturaleza del arte, lo que hacen es más bien exigir una interpretación. En consecuencia, y paradójicamente, las obras de arte modernas basadas en refutar el neofiguralivismo, en realidad son puntos a su favor.

A diferencia de las teorías imitativa y figurativa del arte, el neofiguralivismo soporta muy bien los ejemplos del arte moderno. Mucho arte moderno es acerca de la naturaleza del arte; por consiguiente, satisface el requisito de ser acerca de algo. Por supuesto, no todo el arte moderno trata de la naturaleza del arte. Una parte del arte moderno trata de asuntos metafísicos, políticos, espirituales o psicológicos. Pero el neofiguralivismo no tiene problema tampoco con estas obras, pues todas son acerca de algo, incluso si las obras de arte en cuestión son abstractas o no figurativas.

Además, parece que el neofiguralivismo puede lidiar con varios de los otros contraejemplos que acosan a la teoría figurativa del arte. Hay música y arquitectura que no simbolizan nada y no obstante tienen propiedades expresivas. El Pentágono, por ejemplo, expresa fuerza y sustancia, mientras que una música pura-

mente orquestal puede parecernos gozosa. ¿No podríamos decir que aquello sobre lo que son estos ejemplos —lo que significan, lo que conforma su contenido semántico— es su contenido expresivo: fuerza, por un lado, y gozo, por el otro?

Finalmente, con respecto a las artes decorativas, el neofiguративista observará que muchas de las decoraciones aparentemente abstractas de obras de arte de culturas remotas no carecen en absoluto de significado; por el contrario, al entenderlas en el contexto histórico indicado se verá que tienen una importancia religiosa o ritual. De ahí que incluso el arte que se supone que es meramente decorativo por lo general posea la propiedad de ser acerca de algo.

Entonces el neofiguративismo es una teoría convincente. Tiene los recursos para abarcar una gran parte del terreno que es hostil a las teorías imitativas y figurativas del arte. Es mucho menos excluyente que cualquiera de esas posturas, y esto es una buena señal a su favor. Es una teoría más abarcadora que las otras de esta familia de teorías figurativas, pero ¿es lo suficientemente abarcadora? Hay varias razones para pensar que no.

En primer lugar, no es seguro que sea realmente convincente la manera como el neofiguративista enfrenta algunos de nuestros contraejemplos anteriores. Al colocarse ante ciertos ejemplos de música puramente orquestal y arquitectura no figurativa, el neofiguративista observa que pueden poseer propiedades expresivas y que esto es de lo que tratan esas obras. Pero esto parece discutible. Supóngase que una pieza de música orquestal es triste. ¿En realidad es sobre esto? ¿De verdad tiene un tema, la tristeza, acerca del cual expresa algo? ¿Poseer una propiedad es lo mismo que ser acerca de la propiedad?

Es una afirmación algo forzada. La pieza posee la propiedad, ¿pero qué dice acerca de ella? Si una pintura posee rojez, la simple posesión de la propiedad difícilmente equivale a ser acerca de la rojez. Aunque alguien pueda tener el pelo rojo, él no es "acerca" de tener el pelo rojo. Ser acerca de una propiedad sin duda requiere más que la mera posesión de la propiedad. Así, lo cierto es que la solución neofiguративista para tratar con los casos

difíciles de buena parte de la música puramente orquestal y de la arquitectura no figurativa no cumple su cometido.

Otra forma de atacar esta objeción es observar que cuando decimos que una pieza musical es triste en realidad no estamos interpretándola en ningún sentido robusto de la palabra. Informar que la música es triste equivale más bien a describir una propiedad perceptible de la obra. En algunos aspectos pertinentes, es parecido a decir que la obra tiene un tempo rápido. Una vez más, que una obra tenga un tempo rápido no basta para decir que sea acerca de "tener un tempo rápido"; para eso se necesitaría un mayor nivel de articulación de la obra que llame la atención sobre el hecho de que tiene un tempo rápido, o que haga referencia a eso, o implique algún comentario o planteamiento al respecto. Dado que la simple posesión de un tempo rápido no supone nada de esto, en un ejemplo así no hace falta ninguna interpretación para identificar el tema de la música sobre el cual expresa algo. No necesitamos interpretar la música ni en el caso de su posesión de un tempo rápido ni de su tristeza, pues en el sentido neofiguративista no hay nada sobre lo que la música sea. Pero si determinadas piezas de música puramente orquestal y de arquitectura neofiguративa, aunque tengan propiedades expresivas, no son acerca de estas propiedades y no requieren interpretación, entonces en efecto se vuelven contraejemplos al neofiguративismo.

Si la respuesta del neofiguративista a los anteriores tipos de ejemplos difíciles fuera demasiado apresurada, podría ser que el método con el cual el neofiguративista se ocupa de las artes decorativas también fuera problemático. El neofiguративista plantea con razón que a menudo lo que nos parece una simple decoración se presenta en contextos culturales donde tiene una importancia simbólica, quizá religiosa o ritual, y por lo tanto posee la propiedad de ser acerca de algo. Pero la pregunta es si todos los casos de artes decorativas pueden manejarse así. ¿No hay ejemplos de artes decorativas con las que no se busque sino despertar placer por su diseño o su apariencia? A menudo es a esto a lo que nos referimos cuando describimos algo como bello: que un dibujo nos parece llamativo y agradable.

Seguro que algunas obras de arte son simplemente bellas en este sentido. Por así decirlo, "están por debajo de la interpretación", no precisan interpretación. Hacen su magia, o al menos intentan hacerla, exclusivamente en virtud del impacto perceptual que nos provocan. No son acerca de la belleza: son bellas. No expresan nada sobre la belleza en general, ni sobre la belleza particular que poseen. Quizá haya piezas de arte decorativo que hagan más que eso; tal vez algunas de ellas tengan una importancia religiosa latente. Pero, del mismo modo, mucho arte decorativo —contando arte auditivo y también visual— se dirige a nosotros únicamente en el nivel perceptual —por ser sólo bello o intrigante— y se valora por esa misma razón. Esta clase de arte no es realmente acerca de nada. Es estimulante de un modo agradable, sin ser acerca de la estimulación. Pero si concedemos que existe tal arte, y pienso que debemos concederlo, entonces hay arte que no es acerca de nada.

Ejemplos como éste —de mera decoración— no son excepciones aisladas. Hay muchísimo arte de este tipo. Además hay gran cantidad de arquitectura y música que, aunque puedan poseer propiedades expresivas —y, si se quiere, belleza—, no son acerca de nada. Por lo tanto, hay mucho arte al que la teoría neofigurativa no le da cabida. El neofigurativismo es más amplio que las teorías imitativa y figurativa del arte, pero sigue sin ser suficientemente amplio. Parecería, en consecuencia, que ninguna de las perspectivas de esta familia de teorías es satisfactoria como teoría filosófica general de todo el arte.

PARTE II
¿Qué es la representación?

Representación gráfica

Hasta aquí hemos visto que las teorías del arte figurativo son inadecuadas. Ni la teoría imitativa, ni la figurativa ni la neofigurativa consiguen descubrir una propiedad general que tengan todas las obras a fin de considerarse obras de arte, pues hay arte no figurativo: que no imita nada, no simboliza nada y no es acerca de nada. Y, sin embargo, aunque hay mucho arte que no es figurativo, hay mucho que sí lo es. Por consiguiente, a pesar de que hay una gran cantidad de arte no figurativo —y que por ende falsea las teorías figurativas del arte—, dado que también hay mucho arte figurativo, seguimos necesitando una teoría de la representación, una que explique eso que el concepto de representación engloba.

Las artes visuales son las primeras que le vienen a la cabeza a la mayoría de la gente cuando se habla de representación o de imitación, así que es un buen lugar para comenzar nuestras discusiones sobre la representación.

Está claro que gran parte del arte visual es figurativo. La representación es tan importante para la historia de las artes visuales que en el pasado ha habido momentos en que el arte visual se pensaba fundamentalmente en función de los retratos. Incluso hoy en día buena parte del arte visual es figurativo. Por lo general, la gran mayoría de las fotografías, películas, videos y programas de televisión que nos rodean son representaciones, en efecto: representaciones que, como muchos dirían, proceden de la imitación. De tal suerte, podemos dar inicio a nuestra discusión del concepto de representación en el arte enfocándonos en la representación visual o gráfica, en la que pretendemos englobar cosas tales como los frescos del dios Sol en Afganistán, la imagen de la serpiente Wunggadinda proveniente del río Manning en Australia, *Pescando en soledad en el río otoñal* de Wu Zhen, *Minerva*

protege a Pax de Marte de Rubens, *Los picapedreros* o *Entierro en Ornans* de Courbet, la fotografía *Sin título #228* de Cindy Sherman, todas las tomas de la película *Ajani Ogun* de Ola Balogun y cada episodio de la serie de televisión *Ally McBeal*.

Enfoques tradicionales de la representación gráfica

Dos teorías tradicionales de la representación gráfica son la teoría de la semejanza y la teoría de la ilusión. La primera estipula que *x* representa a *y* sólo en caso de que *x* se asemeje a *y*. Un retrato de George Washington representa a George Washington sólo porque visualmente se parece o es similar a George Washington. Por otro lado, la teoría de la ilusión sostiene que *x* representa a *y* sólo en caso de que *x* cause la ilusión de *y* en los espectadores. Esto es, una película de una escena de batalla representa la escena de batalla sólo porque los espectadores de la película tienen la impresión de que la batalla está teniendo lugar frente a ellos. De acuerdo con la teoría de la ilusión, una imagen, ya sea en movimiento o fija, es una representación de *y* cuando engaña a los espectadores y les hace creer que están en presencia de *y*.

Naturalmente, las teorías de la semejanza y de la ilusión pueden combinarse en una teoría: *x* representa a *y* sólo en caso de que *x* cause la ilusión de *y* en los espectadores por parecerse a *y*. Sin embargo, puede sostenerse una de estas teorías sin sostener la otra. Por lo tanto, las estudiaremos una por una, puesto que, si cada una de ellas es falsa por sí sola, es poco probable que sean verdaderas cuando se juntan. Con dos errores no se hace un acierto.

Como ya hemos visto, Platón pensaba que la pintura era algo estrictamente análogo a apuntar un espejo hacia un objeto. Para él, una imagen gráfica era análoga a un reflejo en el espejo. Como en muchísimas de sus propiedades visuales un reflejo es parecido a aquello de lo cual es una imagen, Platón sostenía la teoría de la representación que aquí llamamos teoría de la semejanza. Probablemente sea ésta la visión que la mayoría de la gente expresaría si se le preguntara en qué consiste una representación gráfica. Para decirlo con una fórmula, la teoría de la semejanza sostiene que:

x representa a *y* si y sólo si *x* se asemeja considerablemente a *y*.

Obsérvese que esta teoría afirma dos cosas. En primer lugar, que la semejanza es una condición necesaria para la representación —que *x* representa a *y sólo si x* se asemeja a *y*—. Pero también sostiene algo más, a saber, que *si x* se asemeja a *y*, entonces *x* representa a *y*. Esto es, la fórmula emplea la locución "*si* y sólo si". Aquí, la primera figuración de "si" señala que la semejanza es una condición *suficiente* para la representación: que si algo implica semejanza, entonces eso es suficiente para considerarlo una representación. La porción "sólo si" de la fórmula estipula que la semejanza es una condición *necesaria* para la representación. Por lo tanto, la teoría en su conjunto afirma que la semejanza es una condición tanto necesaria como suficiente para la representación, o, dicho en jerga un poco menos técnica, *x* representa a *y* si y sólo si *x* se asemeja considerablemente a *y* (donde "considerablemente" significa algo así como "en muchísimos aspectos"). Dada la estructura de esta teoría, podemos continuar preguntando primero si en efecto la semejanza es condición suficiente para la representación, y luego preguntar si es una condición necesaria.

¿Es la semejanza condición suficiente para la representación? Si *x* se asemeja a *y*, ¿se sigue que *x* representa a *y*? Esto parece falso; da la impresión de ser demasiado incluyente. Imagínense dos automóviles; que los dos sean Jeep Cherokee. Salen de la fábrica uno después del otro; son del mismo color y comparten todas sus características. Ambos se asemejarán máximamente uno a otro, pero ninguno representa al otro. Lo mismo puede decirse de los gemelos idénticos. Aunque se parecen en todos los aspectos, ninguno representa al otro. De ahí que la semejanza entre dos artículos, incluso una semejanza muy rigurosa, no baste —no sea suficiente— para decir que uno de los artículos represente al otro.

Que la semejanza no pueda ser condición suficiente para la representación puede mostrarse también contemplando la estructura lógica de la semejanza en comparación con la estructura

lógica de la representación. La semejanza es una relación reflexiva. Eso significa que si *x* se relaciona con *x* (si *x* se relaciona consigo misma de determinada manera), entonces *x* se relaciona con *x* (ella misma) de la misma manera (*x*R*x* si y sólo si *x*R*x*). La semejanza es como la igualdad matemática a este respecto, pues "si 1=1, entonces 1=1". Pero la representación no es reflexiva: yo me parezco a mí mismo en todos los aspectos, pero no me represento a mí mismo. Dada la reflexividad de la relación de semejanza, si yo me parezco a mí mismo, como es el caso, entonces yo debería representarme a mí mismo, pero esto no se sigue. En consecuencia, la semejanza no es condición suficiente para la representación.

Otra característica de la lógica de la semejanza es que la semejanza es una relación simétrica. Esto es, si *x* se relaciona con *y*, entonces *y* se relaciona con *x* de la misma manera (*x*R*y* si y sólo si *y*R*x*). Si soy el hermano de Pat, entonces Pat es mi hermano. Si me asemejo a mi hermana, entonces mi hermana se asemeja a mí. Pero la representación no es una relación simétrica. Si un retrato de Napoleón se asemeja a Napoleón, se desprende que Napoleón se asemeja a su retrato, pero no se desprende que Napoleón represente su retrato, pues aunque la semejanza es una relación simétrica, la representación no lo es. Por lo tanto, la semejanza no puede servir de modelo para la representación, pues la semejanza y la representación tienen diferentes estructuras lógicas: una es simétrica y la otra no. La semejanza no puede ser condición suficiente para la representación, pues habrá muchos ejemplos de semejanza —como el hecho de que Napoleón se asemeje a su retrato— que no justifiquen atribuciones de representación. No es el caso que si Napoleón se asemeja a su retrato, entonces Napoleón represente su retrato.

Podría intentarse sortear esta objeción y enmendar la teoría de la semejanza estipulando que *x* debe ser un diseño visual. Entonces la teoría establece que si *x*, un *diseño visual,* se parece a *y*, entonces *x* representa a *y*. Por consiguiente, incluso si Napoleón se asemeja a su retrato, no diremos que lo representa, porque Napoleón no es un diseño visual. Esto, sin embargo, hace notar

un problema con la teoría de la semejanza, que aún no hemos mencionado. A lo que más se parecen la mayoría de las representaciones visuales es a otras representaciones visuales. Un *retrato* de Richard Nixon se parece más a un *retrato* de Bill Clinton que a Richard Nixon. Así, en la presente versión de la teoría de la semejanza, estaríamos obligados a decir que un diseño visual de Richard Nixon representa un retrato de Bill Clinton, dado que se asemeja más al retrato de Clinton que a Nixon, y eso sería un resultado desafortunado.

Para remediarlo, podría intentarse refinar más la teoría de la semejanza, estipulando que si *x* es un diseño visual y *y no* es un diseño visual, entonces *x* representa a *y*. Esto bloqueará contraejemplos como aquel en el que tendríamos que decir que el retrato de Nixon representa el retrato de Bill Clinton.

Con todo, esta teoría revisada tendrá otras consecuencias inaceptables, pues algunas imágenes *sí* representan otras imágenes. Las fotografías de la *Escuela de Atenas* de Rafael en los libros de texto de historia del arte sí la representan, tal como las tarjetas postales de escenas de la película *Batman* representan tales escenas. Entonces el resultado de reescribir así la teoría es una mala teoría: una que excluye ciertos casos evidentes de representación. Si nuestras objeciones anteriores mostraban que la teoría de la semejanza es demasiado incluyente, esta última objeción muestra que también es demasiado excluyente.

La semejanza, en consecuencia, no parece ser condición suficiente para la representación. Pero ¿es una condición necesaria? Si algo es una representación, ¿entonces debe asemejarse (considerablemente) a aquello de lo que es una representación? ¿Todos los ejemplos donde *x* representa a *y* son también ejemplos en los que *x* se asemeja a *y*? Hay por lo menos un argumento que sugiere que no es así.

A fin de entender este argumento, tenemos que pensar un poco más a fondo sobre lo que queremos decir al hablar de una representación. Cuando afirmamos que un objeto representa otro objeto, queremos decir, como mínimo, que el primer objeto es un símbolo del segundo. Si decimos que una fotografía de

Madonna representa a Madonna, queremos decir como mínimo que la fotografía es un símbolo de Madonna. Pero ¿qué es un símbolo? El filósofo pragmatista C.S. Peirce definió un símbolo como un signo "cuya importancia especial o su capacidad de representar justo lo que representa no yace en otra cosa sino en el mismo hecho de que haya un hábito, disposición u otra regla efectiva que será así interpretada".

Ser símbolo de algo más —simbolizar algo más— es denotarlo, referirse a ello, en la medida en que hay una regla de que el símbolo será así interpretado. Representar algo más es ser un símbolo de ello que, a su vez, implica como mínimo —*i.e.*, necesariamente— que una representación simbolice aquello que representa. Pero simbolizar algo no requiere semejanza.

Considérese un mapa militar. Una tachuela puede simbolizar una división blindada, pero no se parece a una división blindada. Una tachuela puede denotar una división blindada sin parecerse considerablemente a ella. Un pimentero podría representarla igual de bien. En un contexto como éste, lo que simbolice la división blindada es arbitrario. No hace falta una semejanza considerable. Pero si la relación de símbolo (denotación) es el meollo de la representación, y si puede haber denotación sin semejanza, entonces la semejanza no es condición necesaria para la representación. Y argumentos anteriores ya han mostrado que la semejanza no es condición suficiente para la representación. La denotación basta para establecer representación; por sí sola es una condición necesaria y suficiente para la representación.

O, para plantear el argumento de manera más prosaica:

1 *x* representa a *y* si y sólo si *x* denota a *y*.
2 Si *x* denota a *y*, entonces *x* puede no asemejarse a *y*.
3 *x* representa a *y*.
4 Por lo tanto, *x* denota a *y*.
5 Por lo tanto, *x* puede no asemejarse a *y*.
6 Por lo tanto, *x* representa a *y* y *x* puede no asemejarse a *y*.
7 Ahora bien, supóngase que la semejanza es condición necesaria para la representación.

8 Si la semejanza es condición necesaria para la representación, entonces no es (posible) el caso (de) que *x* represente a *y* y que *x* pueda no asemejarse a *y*.
9 Por lo tanto, no es el caso que *x* represente a *y* y *x* pueda no asemejarse a *y*.
10 Por lo tanto, la semejanza no es condición necesaria para la representación.

Este argumento tiene la forma de una *reductio ad absurdum* o reducción al absurdo (donde "absurdo" significa "contradicción"). Esta clase de argumento *supone* lo que uno pretende refutar (como arriba en la premisa 7) a fin de mostrar que lleva a un absurdo (una contradicción: nótese que en el argumento anterior los pasos 6 y 9 se contradicen). Como una contradicción es un resultado inaceptable, debe eliminarse. Es decir, debemos eliminar el origen más probable de la contradicción. Como no teníamos contradicción antes de hacer la suposición (en la premisa 7), ese paso parece ser su origen más probable. Entonces conjeturamos que debe ser falso (paso 10). Así, la semejanza no es condición necesaria de la representación.

Podemos llamar a esto el "argumento central" contra la semejanza, porque sostiene que, como lo que es fundamental para la representación es la denotación, y como la denotación no requiere semejanza, la semejanza no es condición necesaria para la representación: puede haber representación sin semejanza. Este argumento parece convincente, aunque tendremos que volver a él a fin de ver si de verdad funciona. No obstante, por ahora concedamos, por mor de la exposición, que a primera vista este argumento sí refuta la teoría de la semejanza.

Como ya se mencionó, otra teoría tradicional de la representación es la de la ilusión. Según ella:

> *x* representa a *y* si y sólo si *x* causa en los espectadores la ilusión de *y*.

La historia arquetípica del palurdo que durante un melodrama corre al escenario para salvar a la heroína del villano condensa

la teoría de la ilusión. De igual manera, con respecto a las imágenes, esta teoría argumenta que los retratos auténticos de Juana de Arco engañan a quienes los ven y les hacen creer que la Doncella de Orleans está frente a ellos, tal como los griegos aseguraban que las uvas que pintaba Zeuxis eran tan realistas que los pájaros trataban de comérselas.

Pero la teoría de la ilusión tiene todavía más problemas que la de la semejanza. En primer lugar, está absolutamente enfrentada con nuestra experiencia normal de representaciones gráficas. En condiciones normales, ¿cuándo en verdad consiguen engañar a alguien? ¿Hay quien alguna vez trate de meter la mano en una naturaleza muerta para saciar la sed con el vino allí pintado? Y nadie se hace a un lado para que pase la caballería cuando ve pinturas o películas sobre la carga de la Brigada Ligera. Es decir, en circunstancias normales, nuestro comportamiento indica que no nos engañan ni nos hacen pensar que lo pintado está efectivamente frente a nosotros.

A lo mejor en condiciones extraordinarias podría engañarse a alguien y hacerle pensar que lo que está pintado realmente está frente a él "en persona", pero no es eso lo que por lo general ocurre. Lo habitual es que sepamos que lo que estamos viendo es una pintura, no su referente. Y si sabemos que es así, entonces no creemos que estamos viendo el sujeto de la pintura "en persona"; no nos engañan. Así, pues, la teoría de la ilusión hace una descripción profundamente equivocada de nuestra experiencia con las representaciones gráficas y no puede ser una teoría adecuada de ella.

Esta teoría tampoco tiene mucho sentido fuera de nuestra práctica de mirar imágenes. Cuando vemos pinturas, a menudo valoramos su verosimilitud, pero si pensáramos que la pintura es su referente no tendría sentido valorar su verosimilitud. Es un disparate valorar cuánto se parece mi coche a sí mismo. Sin embargo, si la teoría de la ilusión fuera verdadera, eso es lo que haría si dijera que valoro la verosimilitud de una pintura de mi coche.

Además, a fin de mirar correctamente las imágenes debemos aprender a "ver a través" de las distorsiones de su superficie. Si es una pintura, debemos ver a través del brillo del barniz; si es una película, debemos hacerlo a través de los rayones de la emulsión. Pero para ver a través de esas características debemos saber que estamos viendo imágenes, y no sus referentes "en la naturaleza". No obstante, si sabemos que se trata de imágenes —dada nuestra habitual comprensión de lo que es saber algo—, no creemos que sean sus referentes. Así, pues, de nuevo no hay engaño —o creencia ilusoria— en juego. Entonces la teoría de la ilusión es falsa para los ejemplos normales, que, desde luego, son lo que esperamos que una teoría de la representación gráfica explique. Por lo tanto necesitamos otro enfoque del problema de la representación gráfica.

La teoría convencionalista de la representación gráfica

La defensa del enfoque convencionalista comienza con la impecable observación de que hay diferentes sistemas gráficos. Por ejemplo, los antiguos egipcios no empleaban las mismas convenciones de representación que los pintores italianos del Alto Renacimiento. En el sistema de representación egipcio, la nariz de una figura se muestra de perfil mientras que, simultáneamente, el ojo se representa de frente. Por eso a veces se habla de él como el estilo del "ojo de frente". En una pintura renacentista típica, el ojo y la nariz se presentan desde un ángulo de percepción uniforme, desde la misma perspectiva: si la nariz está de perfil, también el ojo. Además, transcultural y transhistóricamente hay muchos otros estilos de representación. No puede haber la menor duda de esto; es un hecho.

Además, a menudo se dice que la gente de diferentes culturas, empapada de sus propios sistemas de representación, supuestamente tienen dificultades para comprender las representaciones hechas en otros estilos. Hay informes de que pueblos tribales de África, al ver fotografías occidentales, han tenido problemas para identificar qué era lo fotografiado. A fin de comprender las imágenes de otras culturas, afirma el convencionalista, el espectador debe aprender las convenciones del sistema gráfico en cuestión,

al igual que para entender lenguas extranjeras uno debe aprenderlas. Como las lenguas, afirma el convencionalista, las imágenes consisten en códigos que los perceptores deben aprender para poder entenderlas.

Como es de esperar, las imágenes a menudo suponen ciertas convenciones o códigos. Para entender que la aureola alrededor de la cabeza de una mujer en una pintura significa que es una santa, debe saberse qué simbolizan esos círculos iluminados. El convencionalista sostiene que todos los fenómenos gráficos son así. Todas las imágenes implican "leer" ciertas convenciones o códigos, y, como estas convenciones varían entre periodos y entre culturas, para entender imágenes de otro lugar se requiere aprender las convenciones en cuestión.

De igual forma, el enfoque convencionalista es notablemente consistente con la premisa más importante del "argumento central" contra la teoría de la semejanza. De acuerdo con ese argumento, la característica principal de la representación es la denotación. Y qué denota qué es algo arbitrario. Una representación es un símbolo, y lo que fija la referencia de un símbolo es una especie de regla o código. Así, pues, la representación es convencional. Así como qué cosa significan qué palabras es un asunto de consenso, qué configuraciones denotan qué objetos es también función de un contrato social. Llamo convencionalista a este enfoque, pero también podría llamarse "semiótico": sostiene que las representaciones son signos cuyos referentes son determinados de manera sistemática por convenciones que correlacionan configuraciones visuales con objetos. La representación gráfica es una clase de lenguaje.

Las teorías de la semejanza y de la ilusión son teorías naturalistas de la representación gráfica en el sentido de que presuponen que hay algún proceso psicológico universal que explica la representación gráfica: o bien el perceptor detecta naturalmente ciertas similitudes y sobre esta base conjetura que hay representación o, por otro lado, la representación de algún modo causa que los espectadores normales crean que el referente de la representación está ante ellos. Pero, para el convencionalista, la representación gráfica es un asunto de aculturación. Una imagen representa mediante convenciones que pueden variar con el tiempo y según el lugar. Comprender de qué es imagen una imagen implica interpretarla, descifrarla o decodificarla en virtud de algún sistema establecido de convenciones o códigos. De acuerdo con la teoría convencionalista de la representación gráfica:

> *x* representa gráficamente a *y* si y sólo si *x* denota a *y* de conformidad con algún sistema establecido de convenciones establecidas.

Aquí el sistema pertinente puede o no depender de las semejanzas, y no sostiene que los espectadores vayan a ser engañados con las imágenes. Así, pues, la teoría convencionalista no es susceptible a la clase de objeciones que se plantean a las teorías tradicionales de la representación. Además, a diferencia de estas últimas, la convencionalista es más indicada para explicar las aparentes señales de incomprensión transcultural de las otras prácticas gráficas. En consecuencia, desde el punto de vista de su poder explicativo y de su resistencia a las objeciones habituales, la teoría convencionalista parece superior a sus competidoras tradicionales.

No obstante, una objeción a la teoría convencionalista podría ser que no consigue explicar por qué experimentamos ciertas imágenes como más realistas que otras. Las fotografías de la revista *Time* nos parecen más "realistas" que las pinturas murales egipcias en el estilo del "ojo de frente". Los defensores de la teoría de la semejanza explicarían este fenómeno diciendo que las imágenes que más se asemejan a los objetos de la naturaleza son las que encontramos más realistas. Sin embargo, expliquemos el fenómeno como lo expliquemos, sí parece que las imágenes en ciertos sistemas se parecen más a la "vida real" que otras. Además esto no parece cuadrar con la teoría convencionalista, pues en ésta todas las representaciones gráficas son arbitrarias, y, si todas son arbitrarias, ninguna debería parecer más realista que otras.

Con todo, el convencionalista tiene preparada una explicación para objeciones como ésta. Él sostiene que las representaciones que *nosotros* llamamos realistas son simplemente aquellas con las que más familiarizados estamos. Una vez que nos habituamos a un estilo de representación dado, nos parece natural. Piénsese en nuestra relación con nuestra propia lengua. Nos parece natural que nos parezca extraño que otras personas usen un sustantivo diferente para llamar a los perros, pero al mismo tiempo, otras lenguas les parecen naturales a quienes fueron educados para hablarlas.

El convencionalista quiere decir lo mismo sobre la representación gráfica: para cualquier grupo de gente, al sistema convencional de representación con el que esté más familiarizada le dirá "realista". Habituados al sistema del "ojo de frente", los egipcios lo consideraban realista, mientras que a nosotros nos resulta más realista la perspectiva renacentista, porque es el sistema que conocemos. Sin embargo, si nos intercambiáramos con un antiguo egipcio, ambos invertiríamos nuestras valoraciones.

Por otra parte, con respecto a nuestra propia cultura, la noción de realismo ha cambiado con el tiempo. Alguna vez la obra de Giotto se consideró realista, pero ahora lo parece mucho menos cuando se compara con la obra de David. El convencionalista sostiene que la razón es que las convenciones del realismo en Occidente han cambiado. Quizá varias obras del cubismo ahora nos parezcan poco realistas, pero si el cubismo persistiera y se convirtiera en la forma más dominante y conocida de representación gráfica, entonces, predice el convencionalista, nos llegaría a parecer realista, pues la impresión de realismo no es más que la adaptación a un sistema de símbolos dado. Cuando Picasso hizo un retrato de Gertrude Stein, ella observó que no se parecía. Picasso le dijo que no se preocupara, porque llegaría a parecerse: es decir, una vez que su estilo se volviera familiar, pasaría por realismo.

De igual manera, si los retratos de la gente siempre hubieran sido deformes al modo del expresionismo alemán, gradualmente el expresionismo habría llegado a parecernos como el realismo. A

este respecto, el convencionalismo es una doctrina muy radical y antiintuitiva. Es difícil imaginar que alguna vez podríamos llegar a considerar los retratos cubistas o expresionistas como realistas, pero el convencionalismo está comprometido con esta visión, y ésa es una de las razones por las que podemos sentirnos tentados a volver a alguna especie de teoría naturalista de la representación gráfica.

Una teoría neonaturalista de la representación gráfica

Algunas de las razones a favor del convencionalismo tienen que ver con su poder explicativo. Puede explicar la supuesta incomprensión transcultural de estilos alternativos de representación. Sin embargo, también hay una gran cantidad de fenómenos que el convencionalismo no puede explicar, y esto cuenta en su contra.

Para empezar, hay pruebas, basadas en investigación transcultural, de que las representaciones gráficas pasan de una sociedad a otra de un modo mucho menos problemático de lo que afirma el convencionalista. Después de que Japón se abrió a Occidente, los artistas japoneses pudieron entender y luego imitar la perspectiva occidental examinando ilustraciones en libros de medicina holandeses. Es decir, entendieron un sistema de representación diferente del suyo sin ninguna tutela especial. Igualmente, la cinematografía occidental se emplea hoy transculturalmente; la gente de aldeas remotas en la India entiende las imágenes de películas de Hollywood sin tener que tomar cursos de cine.

También es posible confirmar la facilidad con la que los estilos gráficos atraviesan fronteras culturales pensando en nuestro propio ejemplo. Podemos reconocer las clases de cosas que los bajorrelieves asirios representan (*e.g.*, criaturas aladas) sin saber nada sobre la cultura asiria. De hecho, podemos reconocer qué representan pinturas en cuevas prehistóricas (*e.g.*, bisontes), y en realidad nadie sabe nada sobre las convenciones gráficas del Neolítico. O, por poner unos ejemplos más recientes, los occidentales pueden comprender pinturas japonesas en el estilo del

"mundo flotante" sin que nadie les haya dado clases sobre los códigos de representación japoneses.

Además, la psicología del desarrollo ofrece pruebas que no auguran nada bueno para el convencionalismo. Niños que han sido criados sin que vean ninguna imagen durante su primer año y medio de vida pueden reconocer de qué son imágenes las imágenes que les muestran desde su primerísima exposición a ellas. Es decir, si los niños pueden reconocer los objetos en cuestión "en la naturaleza" (tales como gatos y coches), podrán reconocer imágenes típicas de esos objetos sin ningún adiestramiento especial sobre los estilos gráficos de su cultura.

Pero, si entender de qué es imagen una imagen no se tratara más que de aplicar convenciones, eso requeriría que los perceptores recibieran adiestramiento sobre los códigos gráficos y convenciones pertinentes. Sin embargo, en los ejemplos anteriores no tenemos ningún adiestramiento. Por lo tanto, a diferencia de lo que dice el convencionalismo, no parece que la comprensión gráfica pueda consistir simplemente en aplicar códigos y convenciones.

Uno pensaría que adquirir un conjunto de códigos gráficos, del tipo que prevé el convencionalista, sería extremadamente parecido a adquirir una lengua. En ambos casos, lo que está en juego es un código arbitrario. Sin embargo, como los anteriores ejemplos indican, muy a menudo el dominio de las imágenes —ver lo que representan— no se parece nada a la adquisición de una lengua. Aprender un idioma toma mucho tiempo. En cambio, podemos entender imágenes —podemos identificar la clase de cosas que simbolizan— sin un adiestramiento prolongado. Reconocemos imágenes asirias, egipcias, neolíticas y japonesas sin ninguna educación especial sobre estos supuestos códigos, y los japoneses y los indios reconocen imágenes en el estilo occidental sin adiestramiento alguno, tal como los niños en nuestra cultura. Es inimaginable que la comprensión lingüística pudiera funcionar de esta forma. Por lo tanto, la comprensión gráfica en realidad no se parece mucho a la comprensión lingüística, que es

nuestro mejor modelo para entender qué implica llegar a aprender convenciones arbitrarias de la clase que viniera al caso.

Piénsese en esta "disanalogía". De acuerdo con las pruebas mencionadas, parece que después de ver una o dos imágenes en un estilo de representación ajeno, personas de culturas diferentes pueden identificar la imagen de cualquier clase de objeto con el que ya estén familiarizados. En cambio no existen pruebas de que haya alguna capacidad semejante con respecto a las palabras y los idiomas. Después de ver una o dos pinturas japonesas en el estilo del mundo flotante, un occidental puede sortear casi cualquier imagen en ese estilo. Sin embargo, si aprendo una o dos palabras japonesas, estaré muy lejos de poder entender casi cualquier oración en japonés. Esto sugiere que las imágenes no son símbolos arbitrarios en un sistema de convenciones, y que comprenderlos no es cuestión de interpretar, descifrar, decodificar o aplicar regularidades de inferencia meramente convencionales. En lo concerniente al reconocimiento de las clases genéricas de cosas que las imágenes representan, no hay ningún diccionario gráfico como el que se necesitaría adquirir para dominar el vocabulario de una lengua. Pero si la comprensión gráfica es tan diferente de la lingüística, ¿en realidad puede ser asunto de convención?

Contra las pruebas y el argumento que acaban de presentarse, el convencionalista puede responder: también hay pruebas de incomprensión transcultural con respecto al aprendizaje gráfico. Sin embargo, debe subrayarse que las pruebas no son tan claras. Hay dudas sobre la calidad de las fotografías que los pueblos tribales no consiguieron reconocer, y en ocasiones las razones detrás de su imposibilidad pueden explicarse observando que no entendieron qué se les había pedido que hicieran. Al interrogárseles sobre qué era una imagen dada, algunos africanos la identificaron con un tejido autóctono, porque eso les recordaba el papel en el que la imagen estaba impresa. No obstante, cuando entendieron cuál era la tarea que se les invitaba a realizar, les costaba muy poco trabajo decir de qué era la imagen.

Por otra parte, incluso si llegaba a haber algún titubeo inicial para comprender las imágenes, en contraste con la adquisición lingüística, a los informantes nativos prácticamente no les tomó ningún tiempo dominar la forma occidental de dibujar. Esta afirmación, desde luego, también se ve confirmada por la manera en que la fotografía, el cine y la televisión en el estilo gráfico occidental se han diseminado a todos los rincones del globo sin ningún adiestramiento especial. Gente de diferentes culturas parece captar casi de inmediato lo representado, sin que le den clases, o tan sólo con unas mínimas instrucciones, en drástico contraste con lo que les tomaría dominar una lengua extranjera.

Así, las pruebas antropológicas a favor del convencionalismo son desiguales en el mejor de los casos, y sin lugar a dudas son polémicas, amén de que hay una gran cantidad de indicios —como la tersa diseminación de la comprensión gráfica a través de culturas y generaciones— que son difíciles de asimilar en el modelo convencionalista. Estas consideraciones apuntan totalmente en contra del convencionalismo, pero, además, las pruebas que hemos estado revisando sugieren una teoría de la representación gráfica que es rival del convencionalismo.

Hemos observado que la gente a través de las culturas y los niños dentro de nuestra propia cultura pueden manifestar capacidad de reconocer de qué son imágenes las imágenes sin ningún adiestramiento especial. Es decir, si están familiarizados con las clases de objetos representados en las imágenes pueden reconocer las clases genéricas a las que pertenecen los referentes de las imágenes simplemente mirando, más que por medio de algún proceso subyacente de interpretación o decodificación. La capacidad de reconocer de qué son imagen las imágenes parece evolucionar conjuntamente con la capacidad de reconocer objetos: una vez que podemos identificar algo, por ejemplo un caballo, "en la naturaleza", tenemos la capacidad de reconocer el cuadro de un caballo pintado desde un punto de vista habitual. La comprensión gráfica no es básicamente cuestión de aprender y emplear un código arbitrario o un conjunto de convenciones

arbitrarias; más bien parece implicar una capacidad natural, que ya es evidente en niños pequeños. Pero, si esto es verosímil, entonces quizá las imágenes son objetos pensados para desencadenar esta capacidad natural.

La comprensión gráfica supone una capacidad natural para, simplemente mirando, reconocer de qué cosa es una imagen —*i.e.*, sin activar procesos de interpretación, decodificación o inferencia— en casos en los que el perceptor ya está familiarizado con la clase de objeto representado. Si suponemos que las representaciones gráficas conllevan la función de provocar comprensión gráfica, podemos plantear la hipótesis de que:

> Un diseño visual *x* representa gráficamente a *y* (un objeto, persona, lugar, acción, suceso u otro diseño visual) sólo si (1) *x* tiene la capacidad intencionada de provocar que un perceptor normal reconozca a *y* en *x* simplemente mirando (en cualquier parte donde el perceptor ya esté familiarizado con la clase de cosas a la que *y* pertenece), y (2) sólo si los perceptores reconocen *y* en *x* porque se dan cuenta de (1).

Esto puede sonar como una vuelta a la tradicional teoría de la ilusión, pero no lo es. Según la teoría de la ilusión, se engaña a los espectadores haciéndoles creer que los referentes de la imagen están frente a ellos. Sin embargo, esta teoría del arte no sostiene que haya ningún engaño implicado; hace hincapié en el *reconocimiento,* no en el engaño, y sostiene que los espectadores reconocen perceptualmente a *y* en *x,* no que se les engañe perceptualmente para que confundan *x* con *y.* De acuerdo con esta postura, los espectadores reconocen a *y* en *x* al mismo tiempo que se dan cuenta de que *x* es una imagen (y no aquello que la imagen simboliza). Por lo tanto, la teoría precedente está exenta de las objeciones anteriores a la teoría de la ilusión, y además no es una versión de la teoría de la ilusión tradicional. En lugar de eso, podemos llamarla una *teoría neonaturalista de la representación gráfica* en virtud de que depende de la idea de que las imágenes desencadenan ciertas capacidades *naturales.*

Para volver al argumento convencionalista, éste procede mediante un proceso de eliminación (lo que se llama un silogismo disyuntivo). Sostiene que:

1 La representación gráfica es cuestión de parecido, ilusión o convención.
2 No puede ser cuestión de parecido o ilusión (dados los argumentos anteriores).
3 Por lo tanto, es cuestión de convención.

Esto es una forma de argumento válida. Sin embargo, sólo arrojará una conclusión lógicamente convincente si la primera premisa verdaderamente enumera todas las opciones rivales pertinentes. Es decir, el convencionalista debe eliminar todas las teorías rivales. Y en este punto del debate podemos ver que el convencionalista no ha listado todas las alternativas que vienen a cuento: no ha considerado el neonaturalismo como otra explicación rival. Necesitamos, por tanto, determinar que el convencionalismo es superior al neonaturalismo antes de poder pensar en respaldar la conclusión del argumento convencionalista.

De hecho, debemos titubear antes de asentir al argumento convencionalista porque ya hemos visto varios modos en que el neonaturalismo es una hipótesis superior. Además hay otras consideraciones a favor de este último.

Recordemos la explicación convencionalista del realismo gráfico: pensamos que algunos estilos gráficos son más realistas que otros, pero eso es sólo porque nos hemos habituado al estilo supuestamente más realista. Ya he dicho que esta doctrina es antiintuitiva, pero eso no es un argumento. He aquí un argumento.

Dentro de nuestra propia cultura, hemos podido comprender el surgimiento de nuevos estilos de realismo. Por ejemplo, la adición de sombras como señales de profundidad en los cuadros se reconoció como un gran avance en el realismo pictórico. Pero ¿en qué medida podrían aclamarse tales cosas como grandes avances, si el realismo fuera sólo asunto de convención y adaptación? No hay suficiente tiempo para aprender tales convenciones innovadoras, y todavía menos para que nos habituemos a ellas. De hecho, si el convencionalismo fuera verdadero, sería difícil entender cómo son posibles esos grandes avances, pues siempre estaremos más habituados al estilo existente que al estilo innovador. Por lo tanto, el convencionalismo no puede explicar el hecho ordinario de la evolución y la recepción de estilos de representación gráfica cada vez más realistas.

Por su parte, el neonaturalismo sí puede. Es posible decir que grandes avances consecutivos descubren maneras cada vez más efectivas de desencadenar nuestras capacidades naturales de reconocimiento.

El convencionalismo también sostiene que *cualquier* estilo gráfico se considerará realista cuando se haya vuelto familiar. Esto parece improbable; pocos llamarían realistas a los retratos de Picasso, a pesar de que han estado ahí por tres generaciones y media. A pesar de ello, el neonaturalismo puede explicar también esto. Algunos estilos de representación ofrecen menos señales de reconocimiento, o menos confiables, que otros, y en estos aspectos los retratos de Picasso son menos realistas que las imágenes de gente que vemos en los noticiarios.

Claramente, pues, el neonaturalismo es una alternativa al convencionalismo: una teoría rival que el convencionalista tiene pendiente eliminar. Podría decirse que propone una explicación aún mejor de ciertos fenómenos que el convencionalismo, pero quizá el convencionalista pueda usar lo que antes llamamos el "argumento central" contra la teoría de la semejanza para derrotar el neonaturalismo.

El neonaturalismo dice que *x* es una representación de *y* sólo si *x* desencadena el reconocimiento de *y* en *x* en los perceptores. ¿Pero es el reconocimiento condición necesaria de la representación? De acuerdo con el "argumento central", la denotación es fundamental para la representación, y claramente *x* puede representar a *y* —*x* puede denotar a *y*— sin que podamos reconocer a *y* en *x*. Recuérdese nuestro ejemplo de la tachuela o el pimentero que simbolizan una división blindada. En consecuencia, ¿no po-

demos emplear el argumento central contra la teoría de la semejanza con la misma contundencia que contra el neonaturalismo, sustituyendo la noción de semejanza del argumento anterior con la noción de reconocimiento?

Es decir:

1 *x* representa a *y* si y sólo si *x* denota a *y*.
2 Si *x* denota a *y*, entonces *x* puede no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*.
3 *x* representa a *y*.
4 Por lo tanto, *x* denota a *y*.
5 Por lo tanto, *x* puede no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*.
6 Por lo tanto, *x* representa a *y* y *x* puede no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*.
7 Ahora bien, supóngase que el reconocimiento es condición necesaria para la representación.
8 Si el reconocimiento es condición necesaria para la representación, entonces no es (posible) el caso (de) que *x* represente a *y* y que *x* pueda no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*.
9 Por lo tanto, no es el caso que *x* represente a *y* y *x* pueda no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*.
10 Por lo tanto, el reconocimiento no es condición necesaria para la representación.

Anteriormente no exploramos este argumento contra la teoría de la semejanza, aunque observamos que podría no ser tan persuasivo como parece. Ahora tenemos que considerar si presenta una objeción contundente, ya sea a la teoría de la semejanza o al neonaturalismo con respecto a la representación gráfica. Una razón para pensar que no es así tiene que ver con la primera premisa del "argumento central".

El argumento central, tal como está planteado, es lógicamente válido, pero un argumento lógicamente válido puede resultar ser falso si cualquiera de sus premisas es falsa. Además, la primera

premisa del argumento central —dirigido ya sea contra la teoría de la semejanza o el neofiguralismo— puede ser falsa.

La primera premisa establece que "*x* representa a *y* si y sólo si *x* denota a *y*". Es decir, la denotación ofrece condiciones necesarias y suficientes para la representación. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esta premisa es ambigua. Si estamos hablando de representación *simpliciter*, la premisa es verdadera. Una tachuela puede representar una división blindada cuando estipulamos que simboliza una división blindada. Pero si con "representación" queremos decir una "representación *gráfica*", entonces la premisa es falsa. Que la sola denotación caracterice a la representación *simpliciter* no implica que defina todas las subcategorías concretas de representación. Por ejemplo, no define totalmente la representación gráfica.

Aunque una tachuela puede representar una división blindada, una tachuela no es una representación gráfica de una división blindada. Evidentemente, una tachuela no es imagen de una división blindada. En consecuencia, dado que se supone que el argumento central concierne a las representaciones gráficas, pero implícitamente depende de la idea de representación *simpliciter* como su premisa principal, el argumento central parece cometer la falacia del equívoco.

Tenemos una falacia del equívoco cuando en un argumento se usa un concepto con diferentes sentidos. Por ejemplo, si digo "todos los doctores ejercen la medicina. Jorge Carpizo es doctor (en derecho). Por lo tanto, Jorge Carpizo ejerce la medicina", el argumento es inaceptable, porque el concepto de "doctor" no se está usando unívocamente, es decir, con el mismo significado a lo largo del argumento. En la primera premisa concierne a la profesión, mientras que en la segunda alude al grado académico. Deducir que Jorge Carpizo es médico dado que es doctor (en el sentido académico) es una inferencia falaz.

La primera premisa del argumento es verdadera cuando se interpreta en el sentido profesional pero falsa cuando se interpreta en el sentido académico, mientras que la segunda premisa es verdadera cuando se interpreta en el sentido académico pero

falsa cuando se interpreta en el sentido profesional. Para que la conclusión del argumento se siguiera de las premisas, el concepto de doctor tendría que aplicarse en el mismo sentido en las dos premisas, de modo que ambas fueran verdaderas bajo la misma interpretación. En cambio, en nuestro ejemplo, el argumento cambia falazmente —o equívocamente— los diferentes significados de la palabra "doctor" y por ende comete la falacia lógica informal del equívoco.

Es más, también podemos ver un equívoco en juego en el argumento central del convencionalista. La primera premisa del argumento es verdadera si la interpretamos como una definición de representación *simpliciter,* pero es falsa si estamos hablando de representación gráfica, pues un borrón puede simbolizar el océano Pacífico sin ser una imagen de él. Así, si interpretamosque el argumento central incumbe a la representación gráfica, el argumento falla cuando se le quita la ambigüedad a su primera premisa: cuando captamos que "representación" en la primera premisa realmente tiene que significar "representación gráfica" para que funcione.

Por otro lado, el equívoco de la primera premisa contamina el resto del argumento. Específicamente, la aparente contradicción entre los pasos 6 y 9 desaparece cuando quitamos la ambigüedad, pues "*x* representa a *y simpliciter* y puede no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*" no es inconsistente con "no es el caso que *x* represente *gráficamente* a *y* y *x* pueda no desencadenar el reconocimiento de *y* en *x*".

O, para plantear de manera sucinta el principal problema con el argumento central, falla porque mezcla el tema de definir la representación gráfica con la definición de representación *simpliciter;* confunde demostrar que la representación *simpliciter* no requiere reconocimiento (o semejanza) con demostrar que la representación gráfica podría no requerir reconocimiento (o semejanza). Que uno pueda representar algo sin activar las capacidades de reconocimiento del receptor no muestra que una clase muy concreta de representación, a saber, la representación gráfica, no requiera reconocimiento.

Así, al neonaturalismo no le perturba el argumento convencionalista más contundente contra esta clase de teoría, y parece tener un mayor poder explicativo que el convencionalismo. Con todo, hay algo que el neonaturalismo aún puede aprender del convencionalismo, pues incluso si el reconocimiento es condición necesaria para la representación gráfica, no es condición suficiente, ya que, si bien podemos reconocer rostros en las nubes, las nubes no son representaciones de los rostros que vemos en ellas. ¿Por qué no? Aprovechemos la propuesta convencionalista de que la denotación es también condición necesaria de representación e incorporemos esa sugerencia en el enunciado del neonaturalismo.

Esto se traduce en un enunciado más complejo de la teoría neonaturalista de la representación gráfica, a saber:

> Un diseño visual *x* representa gráficamente a *y* (un objeto, persona, lugar, acción, suceso u otro diseño visual) si y sólo si (1) *x* tiene la capacidad intencionada de provocar que un perceptor normal reconozca a *y* en *x* simplemente mirando; (2) los perceptores en cuestión reconocen a *y* en *x* simplemente mirando; (3) se ha intentado que *x* denote a *y,* y (4) los perceptores en cuestión se dan cuenta de que se ha intentado que *x* denote a *y.*

Es como un trabalenguas, pero parece que su explicación del tipo más básico de representación gráfica es más contundente que la que nos da el convencionalismo. Se vale de la importancia que el convencionalista concede a la denotación, pero no confunde la representación *simpliciter* con ese tipo tan especial de representación que llamamos "dibujar".

No obstante, para el lector atento puede haber todavía una pregunta pendiente. Aunque el neonaturalismo parece superior al convencionalismo, ¿cómo se compara con la teoría de la semejanza? A este respecto deberán bastar dos comentarios. En primer lugar, el neonaturalismo y la teoría de la semejanza *pueden* combinarse, pues puede resultar que el mecanismo psicológico que sirve de señal para que los perceptores reconozcan los referen-

tes de las imágenes sea la semejanza. Desde luego, la semejanza puede no ser el mecanismo; algo más puede serlo. Pero esto lleva a un segundo comentario. Cuál es el mecanismo que consigue el reconocimiento gráfico es algo que les toca a los psicólogos descubrir. Para la filosofía es suficiente decir que el reconocimiento (se explique como se explique científicamente) es fundamental para la representación gráfica. Esto es, la filosofía trata de decir qué es la representación gráfica, no cómo opera desde un punto de vista psicológico.

La representación a través de las artes

Hasta aquí nos hemos concentrado en definir la naturaleza de la representación gráfica en las artes visuales, pero, cuando de las artes se trata, hay otras clases de representación aparte de la gráfica. Será entonces útil concluir este capítulo con una breve discusión sobre la representación a través de las artes.

En líneas generales, por "representar" queremos decir que *x* representa a *y* (donde *y* abarca un dominio que consta de objetos, personas, sucesos y acciones) si y sólo si (1) un emisor ha intentado que *x* (*e.g.*, una imagen) simbolice a *y* (*e.g.*, una persona) y (2) un público reconoce que se ha intentado que *x* simbolice a *y*. Esto es una caracterización general de la representación; se aplica a muchas y diversas clases de representación.

En las artes la representación se puede conseguir de varias maneras diferentes. Es útil considerar cuatro tipos de representación para caracterizar las maneras como las prácticas de representación difieren con respecto a las distintas expresiones artísticas. Estos cuatro tipos de representación forman parte de un continuo en función de las maneras distintas, aunque en ocasiones traslapadas, en que los públicos pueden llegar a comprender o interpretar que *x* simboliza a *y*.

Entre esos cuatro puntos del continuo tenemos:

1. Representación incondicional. Es la clase de representación que se consigue desencadenando las capacidades de reconocimiento innatas del público: capacidades que posibilitan que los espectadores reconozcan, simplemente mirando el cuadro, que el referente de la *Mona Lisa* es una mujer. En casos de representación incondicional, podemos reconocer que *x* simboliza a *y* con base en los mismos poderes de reconocimiento que nos permiten reconocer a los *y* "en la naturaleza". Si podemos reconocer mujeres en el mundo real simplemente mirando, podemos reconocer que la *Mona Lisa* es el cuadro de una mujer mediante los mismos procesos perceptuales que usamos para reconocer a mujeres. Como se argumentó en la sección anterior, la representación gráfica cae en esta categoría.

También la representación teatral clásica entra en esta categoría, pues cuando una actriz representa el acto de comer imitando el acto de comer —acercando un tenedor a su boca y fingiendo que mastica—, el público reconoce sus acciones como una interpretación del acto de comer sin recurrir a ningún código especializado. A menudo, el mecanismo psicológico subyacente en estos ejemplos de reconocimiento directo se ha analizado desde el punto de vista del parecido, aunque, como hemos señalado, la idea de los poderes naturales de reconocimiento también está disponible. Si el parecido o los poderes naturales de reconocimiento explican mejor el fenómeno en cuestión o si las dos ideas deberían combinarse es un tema que en última instancia podemos dejar que el psicólogo resuelva. Lo que aquí nos importa es sólo que mucha representación en las artes —por ejemplo, en películas comerciales, televisión, teatro, pintura y escultura— opera desencadenando capacidades innatas de reconocimiento y, en ese sentido, es directa (*i.e.*, no está mediada por la manipulación de un código arbitrario o convencional). En casos excepcionales, incluso la música puede conseguir este tipo de representación; por ejemplo, simulando el canto de las aves.

2. Representación léxica. Si alguna representación no está mediada por códigos arbitrariamente establecidos, otras formas de representación están codificadas o son lexicográficas o semióticas. En estos casos, para darse cuenta de que *x* simboliza a *y*, un

espectador debe conocer los códigos pertinentes. En la danza, ciertos gestos y movimientos se correlacionan con significados definidos como si estuvieran en un diccionario. En el ballet romántico, por ejemplo, cuando un personaje hace un círculo alrededor de su cabeza, eso significa "soy bonita". Uno no puede darse cuenta de esto simplemente mirando; uno debe también conocer el lexicón pertinente. Las mudras hindúes funcionan de la misma manera.

El convencionalista sostiene que toda representación es de esta clase, y, aunque hemos presentado razones para rechazar esta posición extrema, sin duda es verdad que mucho de la representación que se da en las artes cae en esta categoría. Desde luego, la frontera entre representación incondicional y representación léxica a menudo da lugar a casos mixtos, pues lo que a veces reconocemos de una manera directa y sin mediación es una señal codificada socialmente, más que artísticamente (*e.g.*, reconocemos incondicionalmente el carro de bomberos en parte porque es rojo, pero el hecho de que sea rojo es resultado de un código social antecedente).

3. Representación condicional específica. A veces reconocemos lo que se está representando sólo con la condición de que ya sepamos qué es lo que se está representando. No es probable que uno se dé cuenta de que se está poniendo veneno en el oído del rey en la obra dentro de la obra en *Hamlet,* a menos que uno ya sepa que esto es lo que se supone que la obra dentro de la obra representa. Una vez que sabemos que esto es lo que se intenta representar en esa pequeña obra, fácilmente captamos lo que los ademanes, por lo demás oscuros, simbolizan. A pesar de lo anterior, es muy probable que la mayoría de nosotros estaríamos totalmente perdidos si no tuviéramos ese conocimiento antecedente.

Esto no es un ejemplo de representación incondicional, pues no tendríamos la menor idea de qué está pasando si no fuéramos informados (por Shakespeare). Aquí, ser informados es, en otras palabras, una condición para entender la representación.

Sin embargo, una vez informados (*i.e.*, una vez que se satisface la condición), podemos usar nuestros poderes de reconocimiento naturales para descifrar los ademanes que de otro modo se nos escaparían.

Esto tampoco es un ejemplo de representación léxica, pues no hay un código preestablecido para los envenenamientos por el oído en el teatro. El actor opera por imitación, no por una señalización estrictamente codificada. La representación lexicográfica o semiótica/es, desde luego, condicional/ en la medida en que depende de la existencia de un código, pero no toda la representación condicional específica tiene que ser léxica, pues muchas veces puede funcionar atrayendo las capacidades de reconocimiento naturales, una vez que han sido alertadas o se les han dado pistas de qué esperar (*i.e.*, qué debe buscarse).

Descifrar un caso de representación condicional específica puede suponer una compleja interacción de habilidades cognoscitivas que requieren que las capacidades de reconocimiento naturales trabajen coordinadamente con fragmentos de conocimiento lexicográfico (además de otros factores). De todas formas, esta categoría marca una diferencia importante, pues para activar las capacidades cognoscitivas pertinentes necesitamos la señal de que algo se está representando. De hecho, las representaciones de esta categoría requieren que sepamos que se está representando algo concreto —por ejemplo, un envenenamiento por el oído—. En este aspecto contrasta con la siguiente categoría.

4. Representación condicional genérica. Aquí el espectador puede detectar o reconocer que *x* simboliza *y* a condición de que sepa que *algo* se está representando. Por ejemplo, a menos que alguien sepa que estoy tratando de representar *algo,* no podrá interpretar que las vueltas que doy con los brazos simbolizan olas. Si alguien sabe que intento representar *algo,* empero, aunque no tenga antecedentes de qué quiero representar, es probable que muy rápido entendiera los movimientos de mi brazo como olas; sería una de las primeras hipótesis. De igual modo, si sabemos que una pieza musical es un poema sinfónico, entonces es proba-

ble que interpretemos ciertas frases "torrenciales" o "caudalosas" como agua.

El solo hecho de saber que una señal artística pretende ser figurativa, incluso si no nos dicen exactamente qué es lo que representa, nos lleva a activar nuestras capacidades naturales de reconocimiento, nuestras asociaciones lingüísticas y el conocimiento de códigos semióticos estrictos, junto con otros factores, para determinar adecuadamente qué es lo que una representación representa, sin que nos informen sobre el significado concreto que se intentaba darle.

El contraste entre la representación condicional específica y la representación condicional genérica puede esclarecerse de manera instructiva si se contempla un juego de charadas o "dígalo con mímica". De hecho, puede tratarse de entender en qué consiste la distinción jugando charadas. Imagínense dos equipos, A y B. El equipo A le da a una jugadora del equipo B un refrán que deberá obtener de los otros miembros de su equipo mediante insinuaciones con gestos. Supóngase también que trata de hacerlo actuando todo el refrán. Como los miembros del equipo A conocen el refrán —como saben qué intentan representar sus gestos—, identifican su actuación como un ejemplo de representación condicional específica. Tratan de encajar sus gestos en lo que saben que representan. Pueden seguir y comprender sus gesticulaciones porque saben exactamente qué esta tratando de indicar.

Pero sus compañeros de equipo sólo saben que quiere indicar algo; no saben exactamente qué. Tratan de inferirlo usando una diversidad de habilidades cognoscitivas que ponen en marcha sólo porque saben que ella está jugando charadas. Si no estuvieran jugando, es posible que no pensaran que ella está tratando de indicar algo. No obstante, como saben que está jugando charadas y saben que intenta representar algo, tratan de determinar qué. Muy a menudo lo consiguen.

El equipo B considera los gestos de su compañera representaciones condicionales genéricas y, al mismo tiempo, los observadores del equipo A los consideran representaciones condicionales específicas. Es decir, los miembros del equipo B les quitan la ambigüedad a sus gestos a condición de que supongan que algo se está representando, aunque no sepan qué. Para los miembros del equipo B, la charada es un asunto de representación condicional genérica y, puestos sobre aviso, usan este acuerdo como marco para interpretar la actuación, valiéndose de toda clase de pistas para inferir qué es lo que se está representando. Por el otro lado, el equipo A sabe de antemano qué se está representando. Para sus miembros, seguir la charada consiste en asociar gestos con los refranes que buscan traer a la memoria. Conocen la solución al problema que la jugadora del equipo B está tratando de resolver, y usan ese conocimiento para apreciar el ingenio de ella.

Está claro que los jugadores de los equipos A y B están ocupados en diferentes tareas cognoscitivas, que podemos caracterizar, por un lado, como tareas en respuesta a representaciones condicionales específicas, y como tareas en respuesta a representaciones condicionales genéricas, por el otro. Además, esto no se trata nada más de charadas, pues las obras de arte también pueden emplear cualquiera de estas clases de representación. *Pacific 231* de Honegger y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz son ejemplos de representación condicional específica, mientras que los truenos de la sinfonía *Pastoral* de Beethoven se acercan más a la representación condicional genérica (uno no oiría eso como truenos a menos que supiera que la pieza es ilustrativa).

A pesar de que estos cuatro puntos en el continuo de la representación no son exhaustivos, y aunque pueden combinarse y fusionarse en casos particulares de modos muy complejos, son, no obstante, prácticos para caracterizar las maneras habituales en que las diferentes expresiones artísticas —o grupos de expresiones artísticas— emplean la representación. Todas las artes —entre ellas la pintura, la escultura, el teatro, la danza, la literatura, la fotografía, el cine, el video e incluso la música— pueden emplear todas estas categorías de representación. No es que cualquiera de estas categorías se correlacione con una y sólo una expresión artística. Con todo, aunque cada una de las formas artísticas pertinentes puede emplear todas estas categorías, expresiones artísticas concretas —o grupos de expresiones artísticas

concretas— tienden a subrayar algunas de estas categorías más que otras, o a depender de ellas más que de otras. Por lo tanto, podemos listar estas cuatro categorías para empezar a describir las prácticas habituales de representación, si bien no las únicas, de las diferentes expresiones artísticas.

Por ejemplo, es cierto que la representación de la danza puede caer en las cuatro categorías, y también es cierto que la representación en otras expresiones artísticas puede ejemplificar asimismo cada una de estas categorías. Sin embargo, es cierto que parece que la danza depende de algunas de estas categorías más que las otras artes —o al menos más que las artes vecinas de la representación dramática (como el teatro realista, el cine y la televisión)—.

Es decir, si contrastamos la danza con el teatro, el cine y la televisión, la danza parece depender más de las categorías 3 y 4 que el teatro, el cine y la televisión, lo cual no quiere decir que la danza no emplee las categorías 1 y 2: quizá las use incluso tanto como las 3 y 4, o más. Sin embargo, la danza escénica como la conocemos sí utiliza formas de representación condicional más que las formas dominantes de teatro, cine y televisión en la cultura occidental. De hecho, estas expresiones artísticas dependen más exclusivamente de la categoría 1 que de las otras de nuestra lista. Llamemos a esta diferencia en la elección de estrategias de representación una *diferencia proporcional* en los medios de representación entre la danza y sus vecinos dramáticos.

Esto no significa negar que el teatro, el cine y la televisión, según se los practica habitualmente, puedan usar la categoría 2. En determinados ejemplos de vanguardia —como la cinta *Anticipation of the Night* de Brakhage—, pueden utilizar incluso formas de representación condicional. No obstante, el teatro, el cine y la televisión (los más convencionales) por regla general emplean las categorías 3 y 4 en menor medida que la categoría 1, mientras que, si bien la danza usa la categoría 1, también se basa mucho en la 2, y especialmente en las 3 y 4, para fines de representación. Esto debería ser evidente dado el grado en que las representaciones dancísticas convencionales dependen de textos descriptivos

acompañantes —como las notas del programa de mano— para ser inteligibles, mientras que por lo general el teatro, el cine y la televisión más convencionales son accesibles sin necesidad de esa clase de textos.

Por lo tanto, hay una diferencia proporcional entre la elección de medios de representación entre la danza, por un lado, y el teatro, el cine y la televisión, por otro. La danza se basa más en la representación condicional (de los dos tipos) que estas otras artes. Pero ¿qué hay con la música? Aunque en la música hay mucha menos representación que en la danza, cuando llega a haberla, ¿no también se basa en gran medida en la representación condicional? (piénsese en la *Obertura 1812*). ¿No hay diferencia entre la música y la danza con respecto a los medios de representación hacia los cuales tienden?

Sin duda la hay: la danza usa la representación incondicional más que la música. Entonces, así como la danza difiere del teatro, el cine y la televisión por la importancia que da a las formas de representación condicional, difiere de la música en su mucho más frecuente uso de la representación incondicional. Desde luego, las prácticas dominantes del teatro, el cine y la televisión también se distinguen de la música en virtud de su dependencia primaria de la representación incondicional.

Por otra parte, la danza difiere del arte temporal restante —la literatura— en la medida en que la literatura funciona casi exclusivamente mediante la representación lexicográfica (palabras y gramática) y depende de esa categoría de representación muchísimo más que la danza o, de hecho, que el teatro, el cine, la televisión y la música.

Aunque la pintura, el dibujo y la escultura figurativos dependen fundamentalmente de la representación incondicional —igual que el teatro, el cine y la televisión—, también dependen de la representación condicional al utilizar títulos, leyendas o pies de foto y antecedentes (*e.g.*, conocimiento de los mitos, sucesos históricos, parábolas religiosas, etc., que las imágenes representan) para ser completamente inteligibles. En esto, dichas expresiones artísticas, al igual que gran parte de la fotografía

(dada su dependencia de los pies de foto), posiblemente estén más cerca de la danza que del teatro, el cine y la televisión realistas. Con todo, puede sospecharse que no se basan en la representación condicional en la misma medida que la danza. A este respecto, estas expresiones artísticas parecen caer en algún punto entre la danza, por un lado, y el cine, el teatro y la televisión, por el otro, en función de la importancia proporcional que conceden a la representación condicional en comparación con la incondicional. Y, desde luego, las prácticas de representación de estas expresiones artísticas también se diferencian en otra dimensión —la de quietud contra movimiento— de las prácticas de representación clásicas del teatro, la danza, el cine y la televisión.

La pintura, el dibujo, la escultura y la fotografía pueden distinguirse de la música, por supuesto, debido a su fuerte dependencia de la representación incondicional, mientras que, a la vez, usan la representación léxica en mucho menor medida que la literatura. Esto no significa que desatendamos el hecho de que hay códigos gráficos, pero sólo para observar que, por importantes que sean para estas expresiones artísticas, aquí son todavía menos centrales que con respecto a la literatura.

Entonces, usando las cuatro categorías de representación anteriores, junto con la idea de una diferencia proporcional entre expresiones artísticas existentes (o, al menos, grupos de expresiones artísticas), podemos decir algo acerca de las tendencias figurativas hacia las que gravitan las expresiones artísticas. Sin embargo, lo que podemos decir sobre estas expresiones artísticas concierne a lo que es característico, no singular, sobre su uso de la representación. No estamos hablando sobre lo que es singular en cuanto a la representación en cada una de estas expresiones artísticas, pues, como hemos visto, cada una de ellas utiliza los mismos tipos de representación que las otras. Donde difieren, cuando lo hacen, es en virtud de la distinta importancia proporcional que conceden a los diferentes tipos de representación de que disponen.

Resumen del capítulo

La relación de la representación con el arte es duradera. En las primeras filosofías de arte en Occidente se pensaba que la representación es una característica esencial del arte. Esta postura persistió por siglos y fue decisiva para la formación de lo que consideramos el sistema moderno de las artes. Pese a ello, el desarrollo del arte no figurativo en los siglos XIX y XX volvió obsoleta la teoría figurativa del arte, y además alertó a los teóricos sobre el hecho de que en realidad nunca había sido exhaustiva.

Sin embargo, incluso si la teoría figurativa es falsa como teoría general del arte, no deja de ser cierto que una gran cantidad del arte con el que estamos familiarizados es figurativo. Aunque no todo el arte es figurativo, mucho de él sí lo es. Por lo tanto, una teoría de la representación sigue siendo una tarea urgente para la filosofía del arte.

Quizá donde más patente resulta esto es con respecto al arte gráfico, en el que se cuentan no sólo la pintura, sino el cine, la fotografía, el video y la televisión. En consecuencia, una gran parte de este capítulo se ha dedicado a analizar la representación gráfica, y, como hemos sugerido, la mejor manera de analizarla es mediante lo que se llamó una teoría neonaturalista de la representación gráfica.

Con todo, la representación gráfica no es todo lo que atañe a la relación del arte con la representación, pues hay otras clases de representación aparte de la gráfica. En consecuencia, dedicamos la última sección de este capítulo a estudiar las variaciones de las prácticas figurativas a través de las artes. Observamos que las diferentes artes no tienen cada una su forma de representación especial. Cada expresión artística puede aprovechar el mismo paquete de estrategias de representación que las otras. Donde difieren las artes, cuando difieren, con respecto a sus prácticas de representación, es cuestión de una diferencia proporcional en la manera como cada una de las artes —o grupos de artes— depende, en diversos grados, de las distintas estrategias de representación.

Lecturas comentadas

Los estudiantes interesados en lecturas sobre las teorías figurativas clásicas deberían consultar los libros 2, 3 y 10 de *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, de las que hay numerosas ediciones. Se sugiere a los lectores que se den una vuelta por las librerías en busca de las versiones que les resulten más legibles y que más se acomoden a su bolsillo. El mejor artículo de contexto sobre el sistema de las bellas artes es: Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", reimpresión en *Essays on the History of Aesthetics,* compilado por Peter Kivy (University of Rochester Press, Rochester, NY, 1992).

Puede encontrarse una versión de la teoría no figurativa del arte en Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981 [versión en español: *La transfiguración del lugar común,* trad. de Ángel y Aurora Mollá Román, Paidós, Barcelona, 2002]. El término "neofiguralivismo" se debe a Peter Kivy, quien también critica la postura. Véase su *Philosophies of Arts: An Essay in Differences* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997), capítulo 2.

Para una introducción al tema de la representación gráfica, véase Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1981), capítulo 6. El primer capítulo de *Languages of Art* (Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1976 [versión en español: *Los lenguajes del arte,* trad. de Jem Cabanes, Paidós, Barcelona, 2010], de Nelson Goodman, expone razones convincentes a favor de la teoría convencionalista de la representación gráfica. De Flint Schier, *Deeper Into Pictures: An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge University Press, Cambridge, 1986) defiende una forma robusta de neonaturalismo, aunque ha de advertirse a los estudiantes que es un libro de gran dificultad técnica. Un buen principio para leer sobre representación a través de las artes es *Sound and Semblance* (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1984), de Peter Kivy, en especial el segundo capítulo.

Por último, en este capítulo sólo hemos analizado la representación gráfica desde la perspectiva de ejemplos en los que las imágenes representan cosas existentes. No hemos mencionado el más complicado problema de las representaciones gráficas de ficciones. Este tema, sin embargo, se aborda en las lecturas sugeridas de Beardsley, Goodman y Schier. Junto con otros asuntos importantes, se revisa detenidamente en Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990). Como el libro de Schier, el de Walton también es una lectura imponente.

Capítulo 2
Arte y expresión

Parte I
El arte como expresión

La teoría expresiva del arte

Durante siglos se consideró que el rasgo central y definitorio del arte era la representación. Cuando ésta se entendía como imitación, podía hacerse una analogía del papel del artista con el acto de sostener un espejo frente a la naturaleza. A muy grandes rasgos, las teorías imitativas del arte ponían el acento en los aspectos exteriores de las cosas: la apariencia de los objetos y las acciones de los seres humanos. En un sentido amplio de la palabra, el arte se distinguía en función de una preocupación primaria por las características *objetivas* del mundo "externo": con la naturaleza y con la conducta observable.

Sin embargo, en Occidente, en la transición del siglo XVIII al XIX, artistas con aspiraciones —tanto con respecto a la teoría como a la práctica— voltearon hacia dentro; empezaron a preocuparse menos por captar la apariencia de las cosas y las costumbres de la sociedad que por explorar sus propias experiencias subjetivas. Si los artistas seguían describiendo paisajes, los paisajes adquirían una relevancia que iba más allá de sus propiedades

físicas. Los artistas en cuestión también trataban de registrar sus reacciones —la manera como se sentían— frente a los paisajes. Mientras que para las teorías imitativas del arte los artistas se ocupan ante todo de reflejar el mundo objetivo, a principios del siglo XIX los artistas empezaron a prestar más atención al mundo de la experiencia subjetiva o "interior".

Un ejemplo importante de este cambio trascendental en la aspiración artística fue el movimiento romántico. En 1798, en el prólogo a sus *Baladas líricas,* Wordsworth sostiene que la poesía "es el espontáneo desbordamiento de intensas emociones". Esto es, el papel del poeta no es fundamentalmente reflejar las acciones de otras personas, sino explorar sus propias emociones. El romanticismo concede un valor primario al yo y a sus propias experiencias personales. Cuando el poeta contempla alguna escena exterior, ésta no se presenta *per se,* sino como un estímulo para que el poeta analice sus propias respuestas emocionales a ella.

Se presenta el mundo desde un punto de vista saturado emocionalmente, donde las perspectivas emocionales del poeta son más importantes que el simple hecho de describir lo que haya dado lugar a ellas (sea una alondra o una urna griega). Para el poeta romántico, el artista no era alguien consagrado a la imitación o representación servil del mundo objetivo, externo, sino a la presentación de un mundo subjetivo, interior: la presentación de las emociones y sentimientos del artista. También en la música, la obra de compositores como Beethoven, Brahms, Chaikovski y otros llegó a verse como la proyección de intensas emociones.

El romanticismo influyó profundamente en el curso del arte posterior. Todavía vivimos a la sombra del romanticismo. Quizá la imagen más recurrente del artista en la cultura popular siga siendo hasta hoy la del autor (compositor, pintor, etc.) con un apremio emocional tratando de entrar en contacto con sus emociones. Muchos movimientos artísticos del siglo XX, desde el expresionismo alemán hasta la danza moderna, pueden verse como descendientes directos del romanticismo. Por otra parte, mientras más se apartaban estos desarrollos de los estrictos cánones de la imitación —al emplear la distorsión y la abstracción con fines expresivos—, más evidenciaban las insuficiencias de las teorías imitativas y figurativas del arte.

Porque estos experimentos no sólo muchas veces eran contraejemplos a las teorías del arte imperantes: también alentaban a la gente a echar un segundo vistazo al registro histórico, en el que las partes interesadas veían que el romanticismo y sus vicisitudes no eran nada nuevo bajo el sol, sino que la expresión de las emociones era algo a lo que el arte se había dedicado desde siempre. ¿No eran expresivos los sonetos de Shakespeare? En consecuencia, tanto el arte nuevo (el romanticismo y el surgimiento de la música absoluta) como el arte viejo requerían una nueva clase de teoría integral, una más incluyente y más sensible a la expresión emocional que las teorías figurativas del arte. Precisamente en este contexto empezaron a destacar las teorías expresivas del arte.

Las teorías figurativas del arte tratan la obra del artista como si fuera similar a la del científico. Ambos, por así decirlo, se ocupan de describir el mundo externo. No obstante, desde el punto de vista de sus descubrimientos acerca del mundo o del espejo que apuntaban a la naturaleza, en el siglo XIX cualquier comparación entre el científico y el artista mostraba a este último como un pariente pobre del científico. Aquí, evidentemente la ciencia tenía la delantera.

Había, pues, una presión social para que el arte presentara alguna vocación que lo distinguiera de la ciencia y que al mismo tiempo lo igualara en estatura. La idea de que el arte se especializa en la expresión de las emociones era particularmente atractiva bajo esta luz. Le daba a la ciencia lo que era de la ciencia —la exploración del mundo objetivo— y reservaba para el arte algo de una trascendencia semejante —explorar el mundo interior de las emociones—. Si la ciencia apuntaba el espejo hacia la naturaleza, el arte volteaba el espejo hacia el yo y sus experiencias.

A principios del siglo XX, la filosofía del arte estaba lista para un cambio radical. Desde un punto de vista meramente intelectual, las teorías figurativas del arte estaban por jubilarse: no con-

seguían caracterizar completamente el arte —ni el del pasado ni el del presente—. Además, al poner el arte a la misma altura que la ciencia, hacían que el arte pareciera listo para la obsolescencia. Por consiguiente, la teoría, la práctica y las exigencias sociales se confabulaban para predisponer al mundo del arte favorablemente hacia las filosofías expresivas del arte.

A lo largo del siglo XX se han propuesto muchas diferentes versiones de la teoría expresiva del arte. Hasta mediados del siglo, esas teorías eran quizá el enfoque más socorrido. En el fondo, todas las teorías expresivas sostienen que algo es arte sólo si expresa emociones. "Expresión" deriva de una palabra latina que significa "estrujar, hacer salir", como cuando uno exprime el jugo de una uva. Lo que afirman las teorías expresivas es que el arte se ocupa fundamentalmente de traer emociones a la superficie, sacarlas adonde puedan ser percibidas tanto por los artistas como por el público.

Aunque las teorías expresivas del arte difieren de muchas maneras, una clase de teoría, popularizada por León Tolstoi, considera la expresión una forma de comunicación. Cuando me expreso ante ti, me comunico contigo. No toda comunicación es arte, desde luego. Entonces ¿cómo distinguimos entre una comunicación artística y otras clases de comunicación? De acuerdo con este tipo de teoría, lo que señala al arte es que se interesa ante todo por la expresión o la comunicación de las emociones. Con el arte se externaliza un estado emocional interior; se saca a la luz y se transmite a los espectadores, lectores y escuchas.

¿Pero cómo debemos entender esta idea de la transmisión de las emociones? El concepto de transferencia es básico para la idea de transmisión. Transmitir algo es transferirlo. ¿Y qué transfiere una obra de arte? De acuerdo con el defensor de la teoría expresiva, lo que se transfiere es una emoción. Un artista mira un paisaje y se siente melancólico. Luego dibuja el paisaje de tal modo que el espectador experimente la misma sensación de melancolía. "El artista expresa su melancolía" significa aquí que tiene un sentimiento de melancolía que infunde o transmite a su público al dibujar de cierta manera.

Esta idea de expresión implica varias cosas. En primer lugar, el artista debe tener algún sentimiento o emoción. A lo mejor se dirige a un paisaje o a un suceso, como una victoria militar, pero se dirija adonde se dirija la emoción, la teoría expresiva del arte requiere que el artista experimente algún estado emocional. El artista expresa este estado —lo saca fuera de él, por así decirlo— tratando de encontrar alguna configuración de líneas, formas, colores, sonidos, acciones o palabras apropiadas para ese sentimiento, o que "hacen juego" con él. Entonces estas configuraciones estimulan la misma clase de estado emocional en el público.

En la película *Amistad,* Steven Spielberg expresa su indignación ante la esclavitud. Esto es, hace algo que les posibilita a los espectadores del filme sentir la misma clase de indignación que él siente frente a la institución de la esclavitud. Obsérvese que para esta clase de teoría expresiva es necesario que el artista sienta algo y que se provoque en el público la mismísima (clase de) emoción. En otras palabras, para esta versión de la teoría expresiva debe haber un artista, un público y una emoción que compartan. Así, *x* es arte sólo si un artista transmite a un público el mismísimo estado sentimental que el artista experimentó.

Tenemos aquí tres condiciones necesarias del arte: un artista, un público y un estado sentimental compartido. Sin embargo, evidentemente esto no basta para definir el arte. Supongamos que estoy con el ánimo por los suelos: acabo de quedarme sin empleo. Estoy llorando, todo encorvado, y hablo lento y de manera distraída. Me ves y, por así decirlo, pescas algo de mi tristeza. Supongamos que empiezas a pensar que también tú te vas a quedar sin empleo —dado que eres el siguiente en la fila para ser despedido de nuestro trabajo— y también te sientes triste. Está claro que yo estoy sintiendo tristeza y mi conducta te ha hecho sentir mal también a ti: posiblemente igual de triste ante tus propias perspectivas que yo con mi desilusión. Sin embargo, no he creado una obra de arte, ¿o sí?

No, y al menos una razón para afirmarlo es que al llorar no pretendo hacer una obra de arte, ni siquiera hacerte sentir mi dolor. Estoy tan triste que no me importa lo que sientas. Estoy

disgustado, pero no tengo ninguna intención de transferir ese sentimiento a otros. Cuando una artista expresa sus sentimientos, lo hace intencionalmente. Ése es su propósito. Quiere sacar sus sentimientos a la luz, donde todos, incluso ella misma, puedan contemplarlos. Algo es una obra de arte sólo si es una transmisión *intencionada* a un público de la misma emoción que el artista sintió.

¿Y qué decir, por ejemplo, de las tarjetas de condolencias? Piénsese en alguien cuyo trabajo es escribir esas tarjetas. ¿Es por eso un artista? Esas tarjetas expresan emociones, pero se trata de emociones muy genéricas. Por eso pueden fabricarse y venderse a gran escala. Son bastante impersonales. Aun si la gente que las escribe se siente triste y aun si los destinatarios se sienten tristes también, casi todo el tiempo dudamos en llamarlas obras de arte. ¿Por qué?

Quizá porque las emociones que comunican son demasiado generales. Los románticos concedían un gran valor a la articulación de la experiencia personal, pero la experiencia emocional que una tarjeta de condolencias expresa no lo es: atañe por igual a cualquier pariente, amigo o incluso mero conocido que haya muerto, por ejemplo. Y nosotros esperamos que los artistas digan cosas originales y específicas, no enlatadas. Añadamos entonces a nuestra lista de condiciones necesarias que una obra de arte es una transmisión intencionada a un público de la mismísima emoción *personal* que el artista sintió.

Por una razón obvia, esto todavía no es una definición adecuada de arte. Supongamos que un pintor recibe un aviso de desalojo mientras estamos de visita en su taller. Toma un bote de pintura roja y la arroja contra la pared mientras se deshace en insultos y maldiciones. Está furioso, y su enojo es muy específico: está pintarrajeando la pared, una táctica bien elegida para lastimar a su casero, y los improperios que grita sobre el peso, las tendencias sexuales, origen étnico, etc., están hechos a la medida del casero, y no de cualquiera. Imaginemos que nos contagiamos de la ira del pintor contra su casero. ¿Es este episodio una de sus obras de arte?

Parece poco probable. El defensor de la teoría expresiva del arte por lo general trata de explicar esta conclusión diciendo que hay que distinguir entre la expresión artística de las emociones y su simple ventilación. El arte no es cuestión de andar despotricando, aunque al despotricar inflamemos también a otros con la misma furia que sentimos. A menudo desahogamos nuestras emociones con gente querida que llega a compartir nuestros sentimientos. Sin embargo, esto no es arte. ¿Por qué?

Un artista estudia sus propias emociones; no es simplemente que esté poseído por ellas. Para él, su estado emocional es como el modelo que posa para un retrato. Se empeña en encontrar su textura y su contorno. Cuando reflexiona sobre su estado emocional, su actividad está controlada. La explora de modo deliberado e intenta encontrar la palabra, el color o el sonido justo para expresarlo. Intenta con distintas alternativas. Si es poeta, primero opta por una palabra, pero luego la sustituye con otra que capta mejor cómo se siente. Hacer una obra de arte no consiste en explotar, desahogarse o despotricar: es un proceso de esclarecimiento.

Normalmente, un artista comienza una obra —un poema, una canción o una pintura— con un sentimiento insistente, pero, con todo, un poco vago. Quiere ponerlo nítidamente de relieve. Trabaja en él y empieza a verlo con mayor claridad. Lo hace en parte externalizándolo: experimentando con diferentes modos de expresarlo. Una bailarina combinará varias frases coreográficas, una pintora varias pinceladas, una compositora varios acordes, y luego se alejarán un poco para preguntarse si están bien —donde "bien" significa "¿se sienten bien?" o "¿captan perfectamente bien la emoción?"—. Este proceso le aclara al artista su emoción, y al mismo tiempo la emoción inspira e informa las elecciones del artista.

El artista tiene que resolver su emoción esforzándose por articularla en su medio. Hace lo mismo que todo mundo cuando nos preguntamos cómo nos sentimos. Puede ser que nuestras primeras palabras sean imprecisas y fragmentarias, pero las corregimos en el intento de que sean cada vez más exactas y

precisas. De igual modo, un pintor juega a lo mismo, sólo que él usa líneas, formas y colores en vez de palabras. ¿De qué color es mi emoción? ¿Su textura es irregular o tersa? Prueba con una línea, pero luego la acorta. A la pintura la guía la emoción, pero conforme la pintura adquiere más detalle y definición ocurre lo mismo con la emoción. La pintura es sólo un modo de llegar a la emoción específica, una manera de aclarar qué es: de esclarecer lo que el artista está sintiendo.

Es una actividad controlada, no un arrebato. El artista estudia su emoción como una bióloga estudia una célula. La ase de distintas maneras, usando frases o movimientos tal como una bióloga usa un reactivo. La examina desde distintos ángulos y con diferentes técnicas, acercándose cada vez más a sus singularidades. Al terminar, si ha conseguido lo que deseaba, habrá captado su sentimiento con precisión y permitirá a los espectadores, escuchas o lectores hacer lo mismo. Ha probado el sabor de su emoción en toda su riqueza y sus particularidades y ha hecho posible que otros también lo hagan.

Por ejemplo, en su soneto LXXIII ("En mí puedes contemplar esa estación del año"), Shakespeare esclarece esa experiencia singular de amor intensificado que sentimos por nuestros seres queridos cuando caemos en la cuenta de que algún día morirán. En estrofas consecutivas, Shakespeare introduce diferentes metáforas de la muerte, la extinción y la desaparición, induciendo así en el lector un estado de ánimo particular, uno que es todavía más preciso por la acumulación de tropos relacionados entre sí, y que mediante sus diferentes colores bosquejan un estado emocional que es una mezcla compleja: no es sólo abatimiento, sino que tiene asimismo un toque de vitalidad redentora.

Desde luego, el público no siente una emoción idéntica a la del artista; la emoción del artista tiene lugar dentro de los límites de su cuerpo, mientras que cada uno de nosotros siente sus emociones allí donde está. Sin embargo, lo que se comparte es el mismo tipo de emoción esclarecida. Además, según esta postura nos interesa el arte porque ofrece la oportunidad de experimentar, si no siempre nuevas emociones, al menos unas más minuciosas,

articuladas y precisas que las que comúnmente sentimos. El arte le permite al público descubrir posibilidades emocionales y reflexionar sobre ellas. Así, tenemos que añadir la noción de esclarecimiento a la explicación de arte que nos da la teoría expresiva. Digamos que algo es arte sólo si es una transmisión intencionada a un público de la mismísima emoción *personal* que el artista ha sentido y *esclarecido.*

No hace falta decir que un artista podría esclarecer sus sentimientos tan sólo concentrándose mentalmente en ellos. Es decir, es al menos concebible que uno pueda aclarar su propio estado emocional simplemente pensando en él. La emoción, en tal caso, se esclarecería, pero no se externalizaría. Pero ¿podría una obra de arte existir enteramente adentro de la cabeza de alguien, por así decirlo? Esto parecería contravenir lo que por lo común entendemos por arte y la idea generalizada de que una obra de arte es un asunto público. También parecería inconsistente con la idea de expresión que descansa básicamente en la idea de que hay algo "dentro" que se saca "fuera". Así, para cerrar el paso a ejemplos de obras de arte completamente mentales, el defensor de la teoría expresiva debería agregar que el proceso del esclarecimiento y la transmisión de las emociones se asegure por medio de líneas, formas, colores, sonidos, acciones o palabras. Esto garantiza que una obra de arte sea, al menos en principio, públicamente accesible: que se plasma en algún medio públicamente accesible.

En este punto es útil observar que, más que plantear este requisito en función de los medios *artísticos,* se ha planteado más ampliamente en función de los medios públicamente accesibles —líneas, colores, formas, sonidos, acciones o palabras—. Ha sido así para evitar la circularidad en la definición, pues el defensor de la teoría expresiva está tratando de definir el *arte;* por lo tanto, si menciona el "arte" (los medios *artísticos*) en la definición, estará dando por sentado el mismo concepto que se supone que va a explicar.

De igual modo, el defensor de la teoría expresiva no dice que en el proceso de transmisión y esclarecimiento deban em-

plearse la música, la literatura, el teatro y cualquier otra expresión artística, porque esta forma de formular el asunto presupone que tenemos una manera de elegir expresiones *artísticas* antes de que definamos la noción de *arte*. Así, para evitar la circularidad, los defensores de la teoría expresiva, como Tolstoi, han intentado caracterizar el arte enumerando los medios oportunos para hacer arte sin invocar en el proceso el concepto de arte, ni explícita ni implícitamente.

Ahora podemos, armando las consideraciones previas, plantear una versión muy representativa de la teoría expresiva del arte con esta fórmula:

> *x* es una obra de arte si y sólo si *x* es (1) una transmisión a un público (2) intencionada (3) del mismísimo (idéntico tipo de) (4) estado sentimental (emoción) (5) personal (6) que el artista experimentó (por sí mismo / por sí misma) (7) y esclareció (8) por medio de líneas, formas, colores, sonidos, acciones o palabras.

Podemos llamar "teoría de la transmisión" a esta versión de la teoría expresiva, pues requiere (en la condición 1) que la emoción esclarecida se le comunique a un público. Podría obtenerse otra versión de la teoría expresiva omitiendo este requisito y permitiendo que algo sea una obra de arte siempre y cuando implique el esclarecimiento de una emoción, sin importar si se pretende transmitirla a un público. Podemos llamarla la "teoría del arte de la expresión solista", pues sostiene que algo es una obra de arte siempre y cuando su creador haya esclarecido su estado emocional (así sea sólo para sus adentros) por medio de líneas, colores, etc. Las teorías de la transmisión y de la expresión solista son las teorías expresivas del arte más analizadas.

Las teorías expresivas del arte parecen superiores a las figurativas; parecen más abarcadoras. No sólo dan más cabida al estilo subjetivo de gran parte del arte superior desde el romanticismo. Por lo general conciernen al arte del pasado. El romanticismo nos hizo prestar atención a la parte del artista en la creación de una obra de arte: al hecho de que una obra de arte encarna las

actitudes, sentimientos, emociones o punto de vista del artista hacia su tema. El romanticismo subrayó contundentemente estas características de la obra de arte, pero, una vez que llamó la atención sobre la dimensión subjetiva de sus propias creaciones, la gente pudo ver que también el arte del pasado tenía estas características.

Tal vez en el pasado los artistas pensaban que simplemente estaban reflejando la realidad. Sin embargo, después del romanticismo la gente podía ver en retrospectiva que sus obras tenían inscritos puntos de vista y ponían de manifiesto actitudes, sentimientos y emociones hacia sus temas. Quizá el defensor de la teoría expresiva del arte podría añadir: "¿Cómo podía ser de otro modo?" Por lo tanto, la teoría expresiva del arte no sólo es una admirable teoría del arte romántico y su legado: además le sigue muy bien la pista al arte prerromántico. Su enfoque de la música, por ejemplo, de ningún modo parece tan forzado como el de las teorías imitativas o figurativas. Decir incluso de la música puramente orquestal que expresa sentimientos parece correcto, mientras que hablar de ella en general desde el punto de vista de la representación parece casi ridículo.

Sólo desde el punto de vista de lo que abarcan, las teorías expresivas son superiores a sus rivales, la imitativa y la figurativa. No obstante, las teorías expresivas del arte también sugieren que el arte tiene un papel importante, uno que le confiere una misión comparable a la de la ciencia. Si la ciencia explora el mundo externo de la naturaleza y la conducta humana, el arte, de acuerdo con la teoría expresiva, explora el mundo subjetivo del sentimiento. La ciencia hace descubrimientos sobre la física y los mercados; el arte hace descubrimientos sobre las emociones. El naturalista identifica nuevas especies; el artista, en cambio, nuevas variaciones y timbres emocionales. Así, la teoría expresiva del arte no sólo explica qué hace que algo sea arte de una manera más integral que sus antecesoras: también explica por qué el arte es importante para nosotros. Éstos son dos aspectos trascendentales a su favor.

Objeciones a la teoría expresiva del arte

La teoría expresiva del arte ha sido muy influyente. Mucha gente y muchos artistas siguen pensando que es nuestra mejor caracterización de la naturaleza del arte. Cuando se critica una obra de arte por ser demasiado impersonal o se dice que a un artista le falta una voz propia, lo más probable es que la queja pueda rastrearse a una suposición implícita de que la teoría expresiva del arte está en lo cierto. Aunque las teorías expresivas del arte sean influyentes, empero, de todas formas debemos preguntar si son o no convincentes.

La teoría de la transmisión sostiene que algo es una obra de arte sólo si es la transmisión intencionada de una emoción a un público. Como ya hemos visto, una teoría alternativa, la de la expresión solista, niega que se necesite infundir al público tal emoción. Por lo tanto, un lugar lógico para comenzar nuestro interrogatorio de las teorías expresivas del arte es preguntarnos si pretender hacer una obra para un público es condición necesaria para adquirir la categoría de arte.

El defensor de la teoría de la expresión solista sostiene que uno puede hacer arte sin tener en mente la intención de comunicarse con un público. Es posible hacer una obra de arte para uno mismo. Según se dice, Franz Kafka y Emily Dickinson no querían que su obra se divulgara. ¿No puedo hacer una obra de arte —digamos, un retrato— y ponerla en el armario bajo llave, asegurándome de que nadie la vea jamás? ¿Es menos arte por el hecho de estar encerrada? ¿Y qué pasa si en cuanto he hecho mi retrato lo quemo? Tiene que ser una obra de arte, pues si hubiera elegido mostrarla, todo mundo la consideraría tal. ¿No parece arbitrario decir que no es una obra de arte sólo porque no tengo la intención de mostrársela a nadie más?

A fin de cuentas, el retrato no expuesto es el mismo que el retrato expuesto. Son perceptualmente indiscernibles. Si se lo mostrara a otras personas, dirían "eso es arte". ¿Por qué el hecho de que no me propongo mostrarlo a nadie tendría que quitarle la categoría de arte? Suena muy caprichoso. El defensor de la teoría

de la expresión solista podría alegarle todo esto al defensor de la teoría de la transmisión. Y si la teoría de la expresión solista está en lo cierto, esto es un argumento que cualquiera puede emplear contra la teoría de la transmisión planteada en la sección anterior.

El argumento de "no hace falta ningún público" parece correcto de entrada. Por supuesto que un poeta ha hecho una obra de arte incluso si inmediatamente después de haberla escrito rompe el papel en pedazos. Y si lo rompe inmediatamente en pedazos, sin duda parece tener la intención de que nadie más vea la obra, de que no llegue a los ojos de público alguno. Sin embargo, a pesar de las apariencias, la actividad del poeta al escribir el poema aún puede indicar —al menos en un sentido— una intención de comunicarse con los demás.

¿En qué sentido? Pues bien, el poeta ha escrito su poema con las palabras de algún lenguaje natural y de conformidad con su gramática. Esto vuelve al poema públicamente accesible. Si alguien más viera este poema antes de que él lo hiciera pedazos, o bien pegara después los pedazos, comunicaría. El poeta ha hecho su obra de arte en un idioma que por su naturaleza es accesible a otros, y cuyo propósito es comunicarse con otros. Al adoptar un medio públicamente accesible, el poeta muestra una intención de comunicar, pues ha elegido hacer algo que es comunicable. Ha hecho algo pensado para un público. Incluso si no quiere un público real para su obra, ha hecho algo que, en principio, invita a un público. Tanto Kafka como Dickinson escribieron obras que el público podía (y puede) comprender, aun si sus autores no querían que se publicaran.

Aquí, por así decirlo, las acciones del poeta hablan más fuerte que sus palabras. Dice que no quiere un público, pero al emplear un lenguaje natural hace algo pensado para consumo público. En consecuencia, en el mejor de los casos, sus intenciones en este asunto parecen mezcladas o incluso reñidas. Por un lado, actúa para asegurarse de que nadie vea su obra. No obstante, hace algo que, en principio, está pensado para la recepción del público. Así, al adoptar la lengua como su medio, el poeta sí

tiene la intención de hacer algo que, al menos en principio, está pensado para comunicarse a un público. El poeta ha actuado de tal manera que nadie más lea su poema, pero también actuó intencionalmente —al escoger escribir en un lenguaje públicamente accesible— para hacer algo que, en principio, es comunicable —*i.e.*, que está disponible a un público potencial—.

Y quizá esto sea suficiente para salvar la condición de que haya un público, estipulada por la teoría de la transmisión, y que, a la luz de la objeción precedente, podemos enmendar así: *x* es una obra de arte sólo si, al menos en principio, se intenta que transmita algo a un público. Esto se ocuparía de los casos de Kafka y Dickinson y otros parecidos en los que un autor escribe una obra sólo para ensayar o practicar. Además, de todas formas esto parece ser un agregado sumamente razonable a la teoría, pues por lo general los artistas hacen obras sólo pensadas *en principio* para un público, sin que por fuerza tengan en mente algún público existente determinado.

Puede ser que a algunos lectores este argumento no les convenza. Descansa sobre la suposición de que el artista está empleando algún medio públicamente accesible: la lengua, o quizá ciertos géneros de música o pintura establecidos. Por ende, continúa el argumento, al activar algún medio públicamente accesible, el artista está dirigiéndose implícitamente a un público: al menos a un público potencial. Sin embargo, puede objetarse, ¿qué pasa si el poeta, a fin de frustrar incluso la posibilidad de tener un público, escribe de un modo que es totalmente inaccesible a los demás: un idiolecto (un lenguaje privado) de su completa invención y en principio impenetrable para cualquier otra persona? ¿Podría eso ser una obra de arte, una que muestre que la condición de que haya un público no es universal?

Aquí hay que decir dos cosas. En primer lugar, si alguien hace algo que es verdaderamente incomprensible para el resto del mundo, es extremadamente improbable que lo consideremos una obra de arte. El arte sí parece requerir accesibilidad pública en algún grado, así sea mínimo. Si algo creado por un artista fuera absolutamente ininteligible para cualquier otra persona, ¿por

qué habríamos de considerarlo una obra de arte? Quizá ésta sea la verdad tras el requisito de que haya la intención de un público.

En segundo lugar, si el poema estuviera escrito en un lenguaje completamente privado, uno se pregunta si sería accesible incluso al poeta. ¿Cómo podría él recordar qué quería decir realmente de una lectura a la siguiente, si su lenguaje fuese genuinamente privado? Y si el poema no es accesible ni al poeta ni a nadie más, ¿en verdad su composición es siquiera un poema?

El lenguaje es, en principio, un asunto público, y es discutible que pudiera haber un lenguaje privado: de palabras, imágenes, sonidos o formas. Sin embargo, una vez que el artista emplea un medio públicamente accesible, trabaja con la intención de hacer algo que sea, al menos en principio, transmisible a un público, aunque luego proceda a destruirlo.

Desde luego, aun si el artista destruye su obra de arte, igual puede sostenerse que no sólo en principio tenía la intención de llegar a un público potencial, sino también que tuvo de hecho un público, a saber, el artista mismo. Porque un artista no es sólo un creador: también es el primer público de su obra de arte. El poeta normalmente se aparta de su obra a fin de calcular su efecto, y al hacerlo se convierte en su primer público. El papel del artista y el del público están íntimamente relacionados, y todo artista es su propio primer público.

El arte requiere que el artista desempeñe el papel de miembro del público para seguir adelante: para revisar y corregir su obra. Es su propio primer crítico, y para ser autocrítico el artista tiene que asumir la posición de espectador. Así, una vez que recordamos que el artista mismo es también fundamentalmente miembro del público, debemos conceder que la obra de arte es algo que tiene la intención de llegar a un público.

Si estos argumentos son correctos, entonces la teoría de la transmisión debería preferirse por encima de la de la expresión solista. El arte debe, al menos en principio, tener la intención de llegar a un público potencial. Con todo, no es evidente que las otras condiciones de la teoría de la transmisión puedan defenderse tan satisfactoriamente.

Además de estipular que con las obras de arte se tenga la intención de llegar a un público, la teoría de la transmisión también requiere que los artistas transmitan a su público el mismísimo sentimiento que ellos han tenido. El artista debe ser sincero. Aquí hay dos condiciones necesarias. Primero, el artista debe haber experimentado determinada emoción, y luego, debe transmitir al público exactamente esa emoción. Llamémoslas la "condición de la experiencia" y la "condición de identidad", respectivamente. ¿Alguna de ellas es condición necesaria para ser una obra de arte?

La condición de identidad no parece muy satisfactoria. Sin duda las obras de arte pueden provocar en el público emociones que sus creadores no sienten. Un autor interpretando a Yago intenta inspirar en el público odio hacia su personaje, pero para esto no necesita sentir él mismo odio hacia Yago. Más bien aplica diversas técnicas de actuación para provocar la animosidad del espectador. Si el actor estuviera tan exaltado como el público ante la bajeza de Yago, probablemente se le olvidaría su parlamento, o acaso se daría un tiro. El actor no tiene que encontrarse en los mismos estados emocionales que su público; de hecho, si lo estuviera, muchas veces destruiría su interpretación. Muchos actores (¿la mayoría?) están demasiado ocupados en evaluar su efecto emocional en el público como para exteriorizar genuinamente sus propias emociones. Así, la condición de identidad no se aplica de manera universal.

Asimismo, muchos géneros del arte dependen de estrategias formales para conmover al público como lo hacen. Las historia de suspenso, por ejemplo, emplean ciertas técnicas narrativas probadas y certeras para el propósito de provocar ansiedad. Para poner al público al borde del asiento, el autor sólo tiene que utilizar estas formas de la manera correcta. No tiene que sentir suspenso mientras hace que aumente la inquietud del público. De hecho, puede sentirse divertido mientras aprieta la tuerca, y reírse solo: "¡Esto sí que les pondrá los pelos de punta!" Por supuesto, al menos algunas historias de suspenso son arte, pero provocar suspenso en el público no requiere que los artistas en cuestión sientan lo mismo que los lectores, espectadores o escuchas.

De hecho, se dice que Beethoven hacía llorar a su público por sus improvisaciones, para luego reírse de lo estúpidos que eran y de su propio poder. Es evidente que en un caso así el artista y el público no están sintiendo lo mismo.

Mucho arte se hace por encargo o comisión. Las películas de suspenso son un ejemplo. Sin embargo, en el pasado solía contratarse a los artistas para celebrar toda clase de cosas, desde bodas reales y días de santos hasta victorias militares. No hay razón para suponer que un artista deba sentirse conmovido en nombre de la causa que celebra a fin de conmover a otros. Un artista puede ser cínico. Un indio nativo de Estados Unidos podría dirigir una entusiasta película de caballería y al mismo tiempo sentir desprecio por su público. Algunos anuncios comerciales pueden ser arte, aunque la gente que los escribe no tiene que compartir el mismo entusiasmo por Alka-Seltzer o Burger King que se pretende provocar en los consumidores.

Podría decirse que esas personas no son artistas sino escritorzuelos, pero eso se acerca más a un insulto que a un argumento. Por supuesto que un cínico puede hacer una obra de arte conmovedora. Además, si decimos que alguien que no consigue transmitir sus genuinos sentimientos no es un artista, es una petición de principio: hace que la exigencia de identidad sea verdadera por definición y no por hacer frente al mundo real de posibilidades.

Estos problemas con la condición de identidad también ponen de relieve problemas con la condición de la experiencia, pues indican que un artista no tiene que compartir los mismos sentimientos con el público. Podrían tener algún otro sentimiento: júbilo más que suspenso; pero además es posible que el artista no tenga ningún sentimiento en absoluto a la hora de crear la obra de arte.

Por otro lado, en muchos géneros, para despertar emociones hay que ejercitar formas establecidas. Si el artista sabe cómo funcionan estas formas —si el actor sabe qué gestos inspiran compasión—, no necesita sentir nada en absoluto, mucho menos lo que el público siente, para conmoverlo hasta las lágrimas. Por

consiguiente, para que algo sea una obra de arte, el artista no necesita haber experimentado ninguna emoción, mucho menos exactamente las mismas emociones que el público.

Aquí podría objetarse que, incluso si para inspirar compasión el artista no necesita experimentarla mientras realiza su obra de arte, sí debe ocurrir que en uno u otro momento haya sentido la clase de compasión que viene a cuento. ¿Pero realmente será necesario?

Consideremos el terror. Imaginemos a una escritora de terror. A lo mejor nunca en su vida se ha asustado con un cuento de terror, pero sabe cómo asustar a los demás. Esto bien puede concebirse. También puede concebirse que, cuando hace lo que tiene que hacer para asustar a los lectores, no se tiene que reír disimuladamente. Para ella sólo es chamba. Puede parecerle extraño que a otras personas les asusten sus cuentos, pero de todos modos los escribe. Tiene que pagar la renta, tiene que alimentar a la familia. De igual manera, ¿por qué suponer que los psicópatas no puedan ser buenos actores? De hecho tienen fama de conmover a la gente, pero supuestamente ellos no sienten nada.

No hará ningún bien decir que los artistas carentes de sentimientos no pueden hacer buen arte ni que no pueden hacer arte y punto. Eso está por verse, y habría que revisar caso por caso. Por lo tanto, no podemos dejar necesariamente fuera la posibilidad de que haya algunas obras de arte que no cumplan con la condición de la experiencia. Desde luego, el defensor del argumento de la transmisión puede responder que, dada la naturaleza humana, es imposible que una obra de arte se haga sin sentimiento, ya que los seres humanos siempre tienen un estado emocional u otro; así, no hay tal cosa como un artista sin sentimientos.

Esto, empero, es problemático por varias razones. En primer lugar, no parece verdadero que siempre tengamos un estado emocional u otro, y en consecuencia no hay razón para predecir que un artista siempre tendrá algún estado emocional. Con todo, aunque fuera cierto que un artista siempre tiene algún estado emocional, eso no sería de mucha ayuda para la teoría de la transmisión, pues ésta sostiene no sólo que el artista debe tener

algún estado emocional, sino que debe dedicarse a esclarecerlo. Pero un artista puede tener algún estado emocional mientras produce su obra sin dedicarse a intentar esclarecerlo; puede no ser consciente de tener tal estado. O una cantante puede de hecho estar preocupada por sus impuestos y secundariamente consciente de esto mientras canta una alegre melodía, pero no se detiene mucho en el asunto, y por lo tanto no esclarece el sentimiento.

La condición de esclarecimiento no sólo obstaculiza la defensa anterior de la condición de la experiencia, sino que tiene sus propios problemas. De acuerdo con la teoría de la transmisión, los artistas fundamentalmente esclarecen sus emociones. No las sirven crudas. Sin embargo, esto no parece ser el objetivo de todo arte. Hay arte, como la poesía *beat* y el arte *punk*, que parece codiciar la emoción pura y en estado original, sin examinar: aspira a soltarse la melena. Ése es el propósito estilístico de cierto arte: extraer las emociones del artista y dejarlos expuestos en carne viva. Examinarlos podría en ocasiones considerarse una traición que descalificaría ese arte: sería como venderse. Pero entonces el esclarecimiento no puede ser una condición necesaria del arte si es que hay algunos estilos artísticos meritorios para los que el esclarecimiento debe estar ausente.

Además, los únicos contraejemplos que estamos presentando aquí no son de cosecha reciente. Se supone que el poema "Kubla Khan" de Coleridge se le ocurrió durante una ensoñación. Llegó de manera instantánea, por así decirlo, y sin ningún esclarecimiento. Lo transcribió casi mecánicamente como se le iba ocurriendo, como en estado de trance, trance que fue interrumpido (y por eso sólo tenemos un fragmento del poema). Coleridge no estaba metido en un proceso de esclarecer su emoción mientras escribía "Kubla Khan": vino a él de repente, y desapareció con la misma rapidez. Por lo tanto, como nadie puede negar que "Kubla Khan" sea una obra de arte, el arte puede tener lugar sin ningún proceso de esclarecimiento.

El simpatizante de la teoría de la transmisión supone que el esclarecimiento de la emoción es el propósito de todo arte, pero

esto no es cierto. Hay arte pensado para proyectar emociones vagas. El arte simbolista de fines del siglo XIX es de esta clase. Opera con estados de ánimo vagos, ambiguos e incluso amorfos. La idea es que sugiera estados emocionales, más que esclarecerlos; ni el artista ni el público aspiran al esclarecimiento emocional. El simbolismo es un arte de indicios, en el que los sentimientos se valoran en la medida en que son esquivos. Entonces, como las obras simbolistas son obras de arte, el esclarecimiento no puede ser condición necesaria de todo arte.

Los surrealistas también plantean problemas a la teoría de la transmisión. Una de sus técnicas de escritura se conoce con el nombre de "cadáver exquisito": una persona escribe la primera línea de un poema, dobla el papel y se lo pasa a otra persona, quien, sin leer la línea anterior, escribe la siguiente. Con este procedimiento pueden generarse poemas de cualquier extensión. Pese a esto, el proceso no puede llamarse de esclarecimiento, pues no hay ningún estado emocional que todos los autores deban compartir. Es decir, no hay un único estado emocional que el poema aspire a esclarecer. Sin embargo, este procedimiento ha dado lugar a obras de arte. Así que, una vez más, parece haber contraejemplos históricos a la condición de esclarecimiento.

De hecho, el cadáver exquisito no sólo es un problema para la condición de esclarecimiento: plantea dificultades también a otras condiciones de la teoría de la transmisión. Como no es necesario que haya una única emoción que dé lugar al producto terminado, y como las emociones que el producto terminado evoca pueden ser diferentes de las de los autores que contribuyeron a él, la poesía del cadáver exquisito refuta la condición de identidad de la teoría de la transmisión, y al mismo tiempo, como ninguno de los autores de un cadáver exquisito necesita tener ningún estado emocional, esta clase de poesía hace que la condición de la experiencia no incluya todo lo necesario.

El cadáver exquisito es un ejemplo de arte aleatorio: arte generado por procedimientos azarosos. No sólo poesía: con este método también pueden hacerse pintura, música y danza. Merce Cunningham y John Cage hicieron obras de arte tirando las runas del *I Ching*. Su propósito era hacer un corto circuito en sus propios procesos subjetivos de toma de decisiones y sustituirlos con un procedimiento objetivo perfectamente aleatorio. Los artistas, contando a Cage y Cunningham, también han usado programas informáticos probabilísticos para ese mismo propósito. Lo han hecho para separarse, de maneras importantes, del proceso compositivo.

Las obras aleatorias de este tipo se consideran arte. Pero si estas obras son arte, entonces no puede ser cierto que con las obras de arte se intente transmitir las emociones de sus creadores al público, dado que si hay algo pensado para eliminar la influencia de la experiencia emocional del artista son las técnicas aleatorias. Las reglas del azar, más que la experiencia subjetiva del artista, determinan la forma final de la obra de arte. Las obras de arte aleatorias están pensadas para frustrar la expresión en el sentido propuesto por la teoría de la transmisión. Las técnicas aleatorias impugnan la necesidad de las condiciones de identidad, experiencia y esclarecimiento de la teoría de la transmisión, y al mismo tiempo rechazan la idea de que el artista intenta transmitir algo predeterminado por su propia experiencia. Esta última ha sido excluida del proceso; se adoptan estrategias aleatorias para que sea imposible poner en práctica cualquier intención de comunicar su experiencia.

De acuerdo con la teoría de la transmisión, las emociones que las obras de arte comunican son personales, no genéricas. Un día sí y otro también, las telenovelas suministran los mismos sentimientos: otra enfermedad ataca a algún personaje simpático, y nos entristecemos hoy igual que ayer. Es descaradamente monótono, casi una rutina. En cambio el arte genuino, según se dice, explora las emociones personales. Es probable que los sentimientos complejos engendrados por la madre en la novela *Amada,* de Toni Morrison, sean inéditos para la mayoría de los lectores.

Indudablemente hay obras de arte que exploran estados emocionales poco comunes y muy personales. Sin embargo, sería exagerado suponer que todo el arte es así. Durante siglos, los

artistas pintaron la imagen de Cristo como el Sagrado Corazón. Tal vez algunos consiguieron expresar sus hondos sentimientos personales hacia Jesús, pero es probable que muchos más hayan tocado prácticamente la misma cuerda reverencial. Los sentimientos de fe que estos artistas comunican, aunque quizá sean sinceros, son, empero, a menudo repetitivos.

De hecho, los mecenas que comisionaban tales obras esperaban que estos artistas transmitieran la clase de respeto reverencial que típicamente corresponde al cristianismo. Esas obras tienen un lugar entre los tesoros artísticos de Occidente, y sin embargo, en lo que respecta a su individualidad, no son menos rutinarias que las telenovelas. En lo general puede que tengan un mayor valor que las telenovelas, pero no porque operen con emociones menos genéricas. Como estos ejemplos son a todas luces obras de arte, no puede ser condición necesaria para tener categoría de arte que las obras de arte solamente trafiquen con la clase de emociones personales o individuales que interesan a la teoría de la transmisión.

Que las obras de arte exploren emociones altamente personales es un rasgo muy admirado de ciertos géneros, como el teatro moderno, pero no es atributo de todo el arte. El *Mahabharata* y el *Ramayana* pintan con pinceladas que abarcan muchas emociones, pero son obras de arte clásicas. Los simpatizantes de la teoría de la transmisión toman características (tales como las emociones personales y, si se quiere, el esclarecimiento de la emoción) que hacen buenas a algunas expresiones artísticas como condición necesaria de todo arte, pero esto es confundir lo que hace a cierto arte ser bueno en su clase con lo que hace que determinada obra sea arte. En otras palabras, mezclan el encomio con la clasificación.

Un poema contemporáneo que comunique y esclarezca los sentimientos personales de un autor puede ser bueno por esa razón, pero eso no implica que para que algo cuente como obra de arte deba cumplir con dichos cánones de excelencia. Porque no sólo hay cánones de excelencia alternativos y divergentes para distintas expresiones artísticas, sino que algunas obras que son innegablemente arte son malas, tal vez porque sus emociones no son personales, como sería de esperarse en el género al que pertenecen. Sin embargo, el arte malo sigue siendo arte; puede ser que el hecho de no ser personal haga malo a un poema, pero eso no lo descalifica como arte.

Otro problema con la noción de que las obras de arte deben comunicar emociones personales es que la sola idea de una emoción personal es muy resbaladiza e incluso puede ser incoherente. La mayoría de los estados emocionales tienen algo de genéricos. Para tener miedo debo pensar que el objeto de mi estado satisface ciertas condiciones necesarias: por ejemplo, que sea dañino. Todo miedo es similar, al menos a este respecto. Entonces, ¿exactamente qué significa decir que las emociones sean personales? Como la mayoría de las emociones son genéricas hasta cierto punto, ¿dónde se traza la línea, de un modo no arbitrario, entre las personales y las que no lo son? Tampoco puede trazarse la línea diciendo que las personales son absolutamente singulares; eso sería incoherente, pues la mayoría de las emociones corresponden a clases —como el miedo— que tienen condiciones necesarias.

En este punto, un partidario de las teorías expresivas podría decir que hasta aquí todas nuestras críticas han sido sólo de detalles (como los requisitos de que la emoción sea personal y se esclarezca) de las teorías de la transmisión y de la expresión solista. Sin embargo, impugnar estos detalles, podría afirmarse, no toca el meollo de la teoría expresiva, pues lo primordial de toda expresión (sin olvidar las teorías de la transmisión y de la expresión solista) es que algo es arte sólo si expresa emoción (sin importar si es o no una emoción que el artista sinceramente sintió). Mientras no se muestre que algo está mal con esta presuposición, la teoría expresiva del arte seguirá siendo un candidato viable a teoría integral del arte.

Pese a todo, no podemos mantener que la expresión de la emoción sea condición necesaria del arte. Puede ser que haya arte (tal vez la mayoría) que acostumbre comunicar o explorar emociones, pero no todo él. Hay arte que lo que hace es comu-

nicar o explorar ideas. Aquí cabe mencionar la pintura moderna, gran parte de la cual en el siglo XX ha sido sobre la naturaleza de la pintura.

La obra de Frank Stella, por ejemplo, a menudo se ha preocupado de hacernos notar el papel constitutivo que tiene el borde de una pintura a la hora de estructurar la composición. Muchos de los experimentos neodadaístas de Andy Warhol plantean la pregunta filosófica de qué distingue las obras de arte de las cosas reales. M.C. Escher nos plantea enigmas perceptuales que nos alientan a reflexionar sobre las peculiaridades de nuestro sistema visual, sobre todo con respecto a la manera como las representaciones gráficas lo atraen. Podría decirse que su obra es sobre la representación gráfica, pero no es sobre las emociones. Es cognoscitiva, no emotiva.

De igual modo, a muchas danzas de coreógrafos posmodernos en la década de los sesenta, como Yvonne Rainer y Steve Paxton, les interesaba plantear la pregunta "¿qué es la danza?" No se ocupaban ni de articular las emociones del coreógrafo ni de despertar emociones en el público. Estos coreógrafos querían hacer que el público pensara, no que sintiera. Concretamente, tenían la intención de que el público contemplara la pregunta de qué puede considerarse danza y por qué. Parece perfectamente legítimo que un artista se implique en estos proyectos. Historiadores del arte, críticos, profesionales de la danza y públicos informados reconocen como clásicas algunas de las obras que forman parte de dicha investigación. Por lo tanto, en la medida en que tal obra "intelectual" sea arte, la expresión de emociones no es condición necesaria para el arte. El arte no tiene que ser acerca de los sentimientos; su tema pueden ser ideas o el juego de las ideas.

El seguidor de la teoría expresiva puede oponer resistencia a esta conclusión de dos maneras: o negando que los ejemplos anteriores sean arte, *o* alegando que, a pesar de las apariencias, la obra en cuestión se ocupa de la expresión de emociones. La primera línea de contraataque parece desacertada; es difícil que surja de una manera que no sea petición de principio. El mundo del arte parece aceptar esta obra como arte, y eso nos da al menos una razón para pensar de entrada que así es. Por otro lado, si alguien invoca la teoría expresiva para apoyar la conclusión de que no es arte, simplemente estará dando por sentado lo que se supone que debe demostrar.

Otra posibilidad es que quien defiende la teoría expresiva alegue que la obra de Stella, Warhol, Escher, Rainer, Paxton y otros se ocupa de expresar emociones aunque los artistas no se den cuenta de esto, precisamente porque toda acción humana expresa alguna emoción. Los seres humanos llevan sus emociones a todo lo que hacen, y no pueden evitar dejar rastros de sí mismos.

Aquí hay dos afirmaciones: en primer lugar, que abordamos todo lo que hacemos con cierta actitud, cierto estado de ánimo, ciertos sentimientos, desde algún punto de vista, etc., *y* que no podemos evitar depositar la impronta de estos estados en todo lo que creamos. Así, pues, estas obras expresan los sentimientos y la personalidad del artista, incluso si el artista se propone lo contrario. Por consiguiente, la teoría expresiva del arte en realidad sí da cabida a esas obras.

Sin embargo, las dos presuposiciones de este contraargumento parecen falsas. Mientras voy sumando una larga columna de números, no necesito tener ninguna actitud, estado de ánimo, sentimiento o emoción de la clase que sea, y si tengo un punto de vista (¿el punto de vista matemático?), no es la clase de punto de vista cargado de emociones que viene al caso en la teoría expresiva del arte. Además, si puedo abordar una columna de números sin emoción, ¿por qué suponer que me es imposible calcular la disposición de las columnas arquitectónicas sin pasión alguna?

Pero hay algo más: aunque fuera cierto (cosa que uno duda) que hasta la acción humana más insignificante está acompañada de algún estado emocional o de ánimo, actitud, etc., seguimos sin una razón para creer que eso conseguirá introducirse en los productos de nuestros empeños. De la ley del inverso del cuadrado de la distancia no podemos deducir nada sobre el estado emocional de Newton, ni la teoría de la relatividad especial nos

dejará conocer los sentimientos de Einstein, y no hay razón para pensar que sea distinto cuando se trata de obras de arte.

El lector podría pensar que aquí hay una diferencia. Los científicos tratan de extraer sus emociones, sentimientos, estados de ánimo, etc., de los resultados de su investigación, y si lo logran se debe a que tienen procedimientos y técnicas especiales que se lo permiten. Sin embargo, con los artistas no es así, o eso nos dicen.

Pero ¿por qué suponer esto? También los artistas tienen técnicas para poner entre paréntesis sus emociones. Además de las estrategias aleatorias que ya comentamos, hay otras. Igual que los científicos, muchos artistas saben cómo hacer que sus productos sean austeramente intelectuales. Un artista puede organizar su obra de manera que la única respuesta que un espectador receptivo pueda tener sea pensar sobre ella. Por último, a lo mejor la manera más efectiva de convencer de esto a un simpatizante de la teoría expresiva sea mostrarle una obra coreográfica como *Trio A* de Yvonne Rainer y preguntarle qué emoción podría entenderse, de manera *verosímil*, que la obra expresa. Su silencio a este respecto será otro elemento de prueba contra la afirmación de que algo es arte sólo si expresa emoción.

Además, los argumentos contra la postura de que la expresión de emociones es condición necesaria para el arte no se basan exclusivamente en una consideración de lo que podríamos llamar arte vanguardista de "ideas". Mucho arte tradicional no expresa emociones. Mucho está pensado para simplemente provocarles placer a los espectadores o escuchas. Llamemos a esto el arte de lo bello, donde la belleza es la capacidad de causar deleite a través de la manipulación de las apariencias, tanto visuales como auditivas.

Hay música que nos impresiona con su perfección, aunque estaríamos en aprietos para identificar qué emoción expresa. El diseño geométrico de un *kelim* tejido a mano puede parecernos deslumbrante, sin que lo asociemos con ninguna emoción concreta. Aquí, para salvar su punto de vista, el simpatizante de la teoría expresiva podría alegar que estas obras expresan la emoción del placer. Esto, empero, parece equivocado. El placer no es

una emoción, aunque pueda acompañar algunas emociones, y en todo caso estas obras no *expresan* placer: lo estimulan. Mucho arte tradicional es simplemente bello, no expresivo. Por lo tanto, la expresión de emociones no es condición necesaria para ser una obra de arte.

La última condición necesaria de la teoría de la transmisión es el requisito de que las obras de arte expresen emociones *por medio de líneas, formas, colores, sonidos, acciones o palabras*. Esta condición sostiene, en efecto, que las obras de arte deben estar plasmadas en un medio físico. Parece ser un requisito prometedor, al menos en espíritu, aunque quizá no en letra, pues está relacionado con el muy viable requisito de que las obras de arte sean públicamente accesibles, al menos en principio; esto a su vez parecería exigir que sean físicamente detectables. Sin embargo, esta afirmación plantea al menos dos problemas potenciales que vale la pena considerar.

El primero es bastante polémico. Hay cierta clase de arte contemporáneo, llamado arte conceptual, en el cual pueden encontrarse contraejemplos al requisito. Como su nombre sugiere, el arte conceptual es importante por sus ideas. A menudo estas ideas son acerca de la naturaleza del arte. Asimismo, los artistas conceptuales generalmente se oponen a lo que consideran la mercantilización del arte. Para oponerle resistencia, se especializan en obras de arte que no pueden venderse: que son ideas, más que objetos vendibles.

En este espíritu, un artista puede declarar que su obra está compuesta de todas las ideas que tuvo sobre el arte antes del desayuno. Ahora bien, si esto es arte, refutaría tanto la letra como el espíritu del requisito: que una obra de arte se plasme en líneas, colores, sonidos, formas, acciones, palabras o cualquier otro medio físico. Pero, desde luego, sigue abierta la pregunta de si un ejemplo de arte conceptual como éste es o no arte.

Una razón para sospechar que no es arte es que no es accesible públicamente. Sin embargo, puede serlo. A menudo, todo lo que queda para ver del arte conceptual es su documentación. A lo mejor el artista del último párrafo presenta la documentación

de su *performance* (mental): una lista ordenada y escrita a máquina de las descripciones de todos los pensamientos que vengan a cuento que haya tenido en el periodo estipulado. Esto puede llevarnos a decir: pero entonces no es un contraejemplo, pues la lista está hecha con palabras. Pero la obra de arte no es la lista, sino los pensamientos. Por otro lado, al mismo tiempo, la obra de arte no es inaccesible: podemos contemplarla a través del informe del artista sobre lo que hizo (mentalmente). En consecuencia, la obra es accesible, aunque estrictamente hablando no está plasmada en ningún medio físico. Digamos que sus pensamientos no eran verbales, sino que en su lista estaban simplemente descritos, no transcritos. Si tales obras son arte, entonces no es un requisito de las obras de arte que se plasmen en un medio físico.

Hay que reconocer que este ejemplo es discutible, y a muchos no los va a convencer. Hay, sin embargo, otro problema con la condición. Si ésta es persuasiva, lo será en espíritu, no en letra, pues la lista —líneas, colores, formas, sonidos, acciones o palabras— tiene que estar incompleta. Aun si las obras de arte deben estar plasmadas en algún medio públicamente accesible, no hay manera de enumerar por adelantado todos los medios posibles que los artistas podrían emplear. Así, no tenemos forma de terminar la lista.

Por otra parte, puede haber maneras de transmitir a un público la mismísima emoción personal y esclarecida que el artista sintió, que no consideraríamos obras de arte. Imaginemos que los artistas hacen unas pastillas que funcionan para esto, o que se comunican con telepatía. Dudo que pudiéramos considerar artísticos estos métodos. Pero ¿cómo vamos a justificar la exclusión de candidatos como éstos sin exponernos a la circularidad?

Así, formular adecuadamente la última condición de la teoría de la transmisión es problemático. En apariencia no tenemos modo de completar la lista, ni de averiguar qué candidatos no están calificados para agregarse a ella. Nos gustaría decir que algo es una obra de arte sólo si emplea medios *artísticos,* pero, si supiéramos de qué están compuestos todos los medios artísticos y sólo ellos, ya tendríamos una definición del arte a nuestra disposición.

Hasta aquí sólo hemos considerado las teorías expresivas del arte desde el punto de vista de diversas supuestas condiciones necesarias. No hemos preguntado si, cuando todas las condiciones se suman, son suficientes en conjunto. Un solo ejemplo, empero, deberá bastar para mostrar que no lo son.

Imagínese que alguien acaba de romper con su novia, a la que ahora desprecia profundamente. Se sienta a escribir una carta para expresar su desdén. Es una carta larga, escrita en un lenguaje públicamente accesible, y usa el espacio para esclarecer vivamente sus emociones. Es personal en el sentido de que se detiene con lujo de detalles en los agravios cometidos en su contra. Es una carta muy efectiva: consigue que su ex novia se aborrezca a sí misma tanto como él la desprecia, y eso era toda su intención. Dudo que podamos considerar arte a la mayoría de las cartas de esta naturaleza; tampoco si la riñera de ese modo mientras están parados junto al microondas creo que pudiéramos considerarlo parte de la historia del teatro. Por lo tanto, la teoría de la transmisión no ofrece condiciones conjuntamente suficientes para identificar el arte. Los ejemplos sólo tienen que reescribirse mínimamente para demostrar que las teorías de la expresión solista tienen las mismas fallas.

Además, estos casos no son excepcionales; se pueden citar toda clase de conductas cotidianas que, sin ser arte, expresan algo y satisfacen todos los requisitos de las teorías expresivas. Esto es particularmente manifiesto si reducimos la expresión a la afirmación de que algo es arte si y sólo si expresa emociones, pues muchísimas cosas que no son arte expresan emociones.

Entonces, al explorar diversas teorías expresivas del arte, sólo el requisito de que las obras de arte tengan la intención de llegar a un público parece tener alguna oportunidad de ser nombrada condición necesaria para el arte, y esta condición no necesita tener nada que ver con la expresión de emociones *per se.* De las demás condiciones de las teorías expresivas del arte presentadas, ninguna logra ser necesaria. En consecuencia, las teorías expresivas del arte, como la teoría de la transmisión, parecen demasiado excluyentes. Hay demasiado arte al que no dan

cabida. Pero, al mismo tiempo, las teorías expresivas del arte son demasiado incluyentes; las condiciones no son conjuntamente suficientes. Juntas considerarán como arte innumerables comportamientos expresivos cotidianos, cuando no deberían. Por lo tanto, las teorías expresivas del arte no son, ni con mucho, lo bastante certeras. Aunque son superiores a las teorías figurativas del arte, no consiguen dar con todo el arte tanto en su riqueza como en su particularidad.

PARTE II
Teorías de la expresión

¿Qué es la expresión?

Algunos filósofos han intentado definir el arte en función de la expresión, pero, como acabamos de ver, las teorías expresivas del arte enfrentan un sinnúmero de problemas. Hoy en día distan de ser prometedoras. Sin embargo, si no todo el arte es expresivo, una gran parte sí lo es. Decimos que la música es alegre, la pintura es triste, la danza es melancólica, el edificio es lúgubre, el relato es furioso y el poema es nostálgico. Esto es, la música expresa alegría, la pintura expresa tristeza, etc. Mucho del lenguaje que usamos para caracterizar gran parte del arte se basa en la idea de expresión. Así, incluso si las teorías expresivas de *todo* el arte no son convincentes, aún hace falta decir algo teórico sobre la expresión y el arte, dado que mucho del arte es expresivo. ¿Exactamente qué hacemos cuando decimos que la música es alegre o que un poema expresa enojo?

La palabra "expresión" puede tener usos más amplios o más estrechos en el lenguaje ordinario. Por ejemplo, a veces se comporta como sinónimo de "representación". Podemos lo mismo decir que "el Libro Blanco de 1939 expresa la posición británica" o que "el Libro Blanco de 1939 representa la posición británica". No obstante, este sentido de expresión es más amplio que el que les interesa a los filósofos del arte, pues por lo general cuando hablan de expresión pretenden contrastarlo con representación. Entonces el sentido de "expresión" que nos ocupa es más estrecho que el concepto de expresión como representación.

Otro amplio uso de "expresión" en el habla cotidiana es a grandes rasgos "comunicación". Toda emisión de habla es una expresión en este sentido: "cierra la puerta" es una expresión, lo mismo que "la lluvia en Sevilla es una pura maravilla". Sin embargo, como podemos ver a lo largo de nuestro análisis de las teorías expresivas del arte, también esto es un sentido de expresión más amplio que el que los filósofos del arte tienen en mente. Para ellos, lo que se expresa no es cualquier cosa que pueda comunicarse, sino sólo un subconjunto.

En el lenguaje ordinario tiene todo el sentido decir que el poema expresa (comunica, representa) la idea católica del Paraíso, pero cuando los filósofos del arte hablan sobre lo que expresan los poemas no están pensando en la comunicación de las ideas en líneas generales. Para ellos, lo que se expresa son ciertas cualidades humanas (también conocidas como propiedades antropomórficas), particularmente tonos emocionales, estados de ánimo, actitudes con un timbre emocional, y otras por el estilo. Es decir, el concepto de expresión que les interesa a los filósofos del arte es el que se manifiesta en oraciones como "esta obra de arte expresa alegría" o "esta obra de arte es una expresión de alegría".

Cuando digo "este poema es furioso" podría querer decir al menos dos cosas: que el poeta informa que está furioso (quizá una línea del poema enuncia "estamos furiosos") o que el poeta expresa furia. Expresar furia supone más que simplemente informar que uno está furioso. Se puede informar con ecuanimidad. Alguien podría decir "estamos furiosos" en el mismo tono de voz con que diría "aquí todos miden más de un metro y medio". En el sentido que viene a cuento, cuando en la vida o en el arte

expresamos furia, manifestamos furia: la mostramos, la dejamos ver. Nuestra declaración tiene una dimensión cualitativa; la calidad de nuestra furia la satura. Es una declaración furiosa, no el simple enunciado de que uno está furioso. Compara el enunciado "eres un imbécil" con "estoy furioso contigo". El primero expresa furia; el segundo simplemente informa de ella.

Expresar furia en este sentido es hacer entender la furia: hacerla perceptible (encarnarla o materializarla). Es proyectar la calidad de la furia. A grandes rasgos, expresar furia es exteriorizar una propiedad emotiva: la de estar furioso. Sin embargo, digo "a grandes rasgos" porque, aunque las propiedades emotivas son un importante objeto de expresión artística, también hay de otras clases.

Por ejemplo, una obra de arte puede también manifestar una gama de emociones, como la valentía. Esto es, podríamos decir "el relato es valiente" o "expresa valentía" o "es una expresión de valentía". Por lo tanto, lo que puede expresarse no son sólo cualidades emocionales sino cualesquiera cualidades humanas, entre ellas las emocionales, y también rasgos de personalidad (como la valentía, la cobardía, la honestidad, la mezquindad, la majestuosidad, etcétera).

El concepto de expresión que interesa a los filósofos del arte contempla cualidades humanas como las emotivas o los rasgos de personalidad. Para nuestros propósitos, expresión es la manifestación, presentación, materialización, encarnación, proyección o exteriorización de cualidades humanas o, como también se les llama, "propiedades antropomórficas" (aquellas que normalmente se aplican sólo a las personas humanas).

Este sentido de expresión contrasta con la idea de representación que exploramos en el capítulo anterior. Ahí la idea de representación se aplicaba a ciertas clases de cosas, pero no a otras. Su campo, por así decirlo, englobaba objetos, personas, lugares, sucesos y acciones. Éstas eran las clases de cosas que podían representarse.

En contraste, el campo de la expresión engloba cualidades humanas o propiedades antropomórficas: *i.e.,* las clases de cualidades y propiedades que por lo general sólo pueden aplicarse a personas humanas. Éstas son las clases de cosas que las obras de arte pueden expresar. Decir que una obra de arte expresa *x* significa que manifiesta una propiedad que normalmente se aplica a los humanos, como tristeza, valentía y otras por el estilo. En resumen, entonces, decir que una obra de arte expresa *x* significa que manifiesta, exhibe, proyecta, encarna o exterioriza alguna *x*, donde *x* es una cualidad humana (alguna propiedad antropomórfica), tal como una propiedad emotiva o un rasgo de personalidad.

Vista así, la expresión no es la propiedad definitoria central del arte, pues no todas las obras de arte tienen que ser expresivas. Sin embargo, la expresión en el arte tiene lugar muy a menudo: ocurre cada vez que las obras de arte manifiestan cualidades humanas. Con frecuencia elogiamos obras de arte (o partes de obras de arte) por sus poderes expresivos. Decimos que la película era buena porque capta perfectamente el sentimiento de desconsuelo al final de una relación amorosa. Es decir, exterioriza con gran lucidez esa cualidad del sentimiento.

A veces condenamos obras de arte por sus propiedades expresivas (las cualidades humanas que manifiestan). A lo mejor opinamos que la segunda escena de una obra de teatro muestra crueldad fuera de lugar: es una escena cruel, o expresa crueldad de manera excesiva. Sin embargo, ya sea para condenar o para elogiar, o, si se quiere, para simplemente describir obras de arte (o partes de ellas), atribuirles cualidades humanas conforma una gran parte de nuestro trato con ellas.

Pero ¿cómo hacemos para atribuir propiedades expresivas a las obras de arte? ¿Qué condiciones justifican decir, por ejemplo, que la pieza musical (o una parte de ella) expresa ciertas cualidades humanas? Imaginemos que oímos una fanfarria y que nos parece majestuosa y señorial y que expresa nobleza, o quizá un poema nos da la impresión de ser pesimista y resignado. No es inusual que hagamos esta clase de observaciones. Están en el fondo de la manera como describimos y evaluamos gran parte del arte. Pero ¿en qué nos basamos para hacer esas atribuciones?

Una teoría (a la que podemos llamar la postura común) sostiene que:

> Un artista expresa (manifiesta, encarna, proyecta, materializa) *x* (alguna cualidad humana) si y sólo si (1) el artista ha sido impulsado por un sentimiento o experiencia de *x* a realizar su obra de arte (o una parte de ella); (2) el artista ha infundido su obra de arte (o una parte de ella) de *x* (alguna cualidad humana); y (3) la obra de arte (o su parte pertinente) tiene la capacidad de darle al artista el sentimiento o experiencia de *x* cuando la lee, escucha o ve de nuevo y, en consecuencia, de impartir el mismo sentimiento o experiencia de *x* a otros lectores, escuchas o espectadores.

Por lo tanto, si estamos hablando de la expresión de indignación, que la atribuyamos a una pintura está justificado sólo si el artista sufrió indignación y su indignación lo impulsó a hacer la obra de arte tal como la hizo; la pintura tiene la cualidad de indignación, y la pintura impulsa al público, y al propio artista, a sentir indignación al verla.

Los requisitos de que la artista realice su pintura bajo la égida de su experiencia de indignación y que la pintura evoque o despierte indignación en públicos posteriores nos recuerdan algunas de las condiciones ya analizadas con respecto a la teoría de la transmisión. Aquí no son menos problemáticas.

De acuerdo con la postura común, es condición necesaria que un artista exprese *x* sólo si el artista experimentó *x* y que esa experiencia de *x* haya dominado la creación de la obra de arte. Podemos llamarla la condición de sinceridad. Así, si la sinfonía núm. 7 en La mayor de Beethoven genuinamente expresa júbilo, según la postura común Beethoven debió sentir júbilo al componerla, de tal manera que la experiencia dio forma a su composición de la obra.

Desde luego, la condición de sinceridad le debe gran parte de su atractivo a nuestro uso cotidiano de la idea de expresión. Durante los sucesos cotidianos a menudo observamos conducta expresiva en nuestros conocidos. Antes de una gran cita, notamos nerviosa a nuestra amiga: su voz tiembla; decimos que el temblor de su voz expresa su nerviosismo. Sin embargo, en el habla ordinaria, cuando decimos que el temblor de su voz expresa nerviosismo, normalmente pensamos que eso es una prueba de que está nerviosa. La propiedad de nerviosismo perceptible en su voz, si ninguna circunstancia cambia, nos justifica a inferir que está nerviosa. Si el temblor de la voz en verdad expresa nerviosismo, entonces está relacionado con su estado psicológico del momento. Señala que *está* nerviosa. La manifestación externa de nerviosismo está unida (algunos dirían que conceptualmente) a su estado interno. Esto, al menos, quizá es la manera en que con más frecuencia usamos el concepto de expresión en la vida diaria.

La postura común de la expresión en el arte extrapola este uso habitual y lo aplica a las obras de arte. En el habla ordinaria, la expresión genuina de una emoción indica que quien muestra la emoción tiene también la emoción (por regla general, ya sea contingente o necesariamente) y que el hecho de que tenga la emoción explica su expresión. Así, pues, cuando se trata de arte, la postura común sostiene que para que un artista exprese cierto sentimiento se requiere que el artista tenga el sentimiento. Si al artista le falta el sentimiento requerido, entonces no lo está expresando genuinamente. Esto parecería seguirse del uso ordinario del concepto de expresión.

Sin embargo, este argumento da por sentado que el concepto de expresión siempre se aplica en el arte tal como se suele aplicar en la vida. Es un error. Cuando una actriz hace un ademán lastimero, no suponemos que esté acongojada, aunque supongamos que su personaje lo está. De hecho, es improbable que la actriz sea presa del dolor, pues si así fuera probablemente olvidaría su parlamento y su bloqueo. No suponemos que la conducta expresiva de un actor en escena cuente, ya sea necesaria o contingentemente, como señal de lo que él, el actor, está sintiendo. De hecho puede no estar sintiendo nada en absoluto, sino sólo calculando el efecto de su actuación en el público.

No requerimos sinceridad genuina de los actores; a fin de cuentas ¡son *actores*! Igualmente, cuando un compositor escribe

una música desanimada, es posible que se sienta muy contento de que sus notas embonen tan bien. Incluso si la conducta expresiva en la vida cotidiana normalmente (o por regla general necesariamente) ofrece pruebas de estados internos, eso no es razón para suponer que funciona de la misma manera con respecto al arte.

Porque, como ya hemos observado, mucho arte se hace por encargo o comisión. A un director de cine se lo puede contratar para hacer una película —de cine negro, digamos— que se supone que proyecta ciertos sentimientos. Sabe cómo hacerlo: cómo manipular la iluminación, el diálogo y el ritmo. Puede hacerlo sin sentir angustia. No diríamos que el cine no expresa angustia si nos enterásemos de que el director estuvo muy alegre a lo largo de la producción. Cuando decimos que una película expresa depresión, no lo consideramos señal de que los cineastas estaban deprimidos.

Desde luego, no siempre ocurre, ni siquiera en el habla ordinaria, que una expresión triste justifique la inferencia de un estado mental triste. Hay personas que todo el tiempo tienen cara triste: es decir, sus caras tienen la apariencia característica de la tristeza. Siempre parece que están a punto de ponerse a llorar, pero cuando decimos que Margarita tiene una cara triste —o que su cara expresa tristeza— no necesariamente tenemos que considerarlo señal de que Margarita tiene un estado mental triste. Diríamos que Margarita sólo tiene "cara amargada". Por lo tanto, aunque el discurso cotidiano ofrece algún apoyo a la postura común, no es concluyente, pues el habla ordinaria también acepta usos que no sugieren que la expresión requiera el acompañante estado psicológico oportuno. Mucho arte es así. En consecuencia, el modo en que el defensor de la postura común trata de deducir la condición de sinceridad del lenguaje ordinario no es tan sencilla como pudo haber parecido en un inicio.

Provisionalmente podemos señalar una distinción entre dos usos del concepto de expresión. En un caso, cuando decimos que "*x* expresa tristeza" queremos decir que *x* es una expresión de tristeza tal que una genuina expresión de tristeza por una persona, ya sea contingente o necesariamente, por regla general cuenta como señal de que la persona está triste. Llamemos a éste el sentido de expresión. Pero otro sentido de "*x* expresa tristeza" sólo significa que *x* expresa tristeza, es decir, tiene la apariencia característica de la tristeza, donde *tristeza* describe cómo se ve o suena algo, pero no indica que nadie esté en el estado psicológico de tristeza. Llamemos a éste el sentido expresivo de "*x* expresa tristeza". El sentido de expresión se usa mucho menos a menudo con referencia a obras de arte que el sentido expresivo. Por lo tanto, es falso que sólo podamos atribuir a una obra de arte una cualidad expresiva, como la tristeza, si el artista ha experimentado tristeza.

Una forma de verlo es recordar que a menudo atribuimos cualidades expresivas a la naturaleza. Decimos que el encorvado sauce llorón tiene tristeza, evidentemente queriendo decir que expresa tristeza, y de ningún modo sugiriendo que el árbol tenga un estado psicológico de tristeza. Los árboles no pueden ser tristes. Igualmente, podemos decir que el cuadro del sauce llorón es triste, pero un cuadro tampoco puede tener el estado psicológico de tristeza. Así, como con el árbol, lo que decimos es que el cuadro expresa tristeza, y no que la persona que lo pintó estuviera triste.

En el caso del árbol en la naturaleza, podemos decir que posee la propiedad expresiva de la tristeza, sin decir que sufre del estado mental de tristeza. Asimismo, podemos atribuir tristeza al cuadro de ese árbol. Como no estamos obligados a afirmar que el árbol debe tener el estado mental de tristeza para decir que expresa tristeza, por paridad de razonamiento, podemos decir que el cuadro expresa tristeza sin atribuir tristeza a su creador. Por lo tanto, es un error afirmar que una obra de arte necesariamente expresa cierta cualidad humana *x* sólo si al artista lo mueve el sentimiento o la experiencia de *x*.

La condición de sinceridad en el artista, que es un componente de la postura común, parece ser falsa. No es condición necesaria para expresar una cualidad antropomórfica *x* que un artista se mueva en efecto por el sentimiento o la experiencia de

x. Pero la postura común sostiene además que para expresar *x* la obra de arte debe mover al público a sentir o experimentar *x*. Podemos llamar a ésta la condición de la provocación. Una obra de arte expresa *x* sólo si despierta o provoca *x* en el público. La condición de provocación, empero, no es más convincente que la de sinceridad.

No cabe duda de que una gran cantidad de arte provoca emociones en el público, pero esto no es condición necesaria de la expresividad artística. Una pieza musical puede expresar esperanza, y yo puedo percibir que expresa esperanza sin que por eso yo sienta esperanza, tal como puedo ver que Jorge tiene una cara feliz sin ponerme feliz cada vez que veo a Jorge. Si dices que el sauce llorón en el jardín tiene tristeza, puedo ver a qué te refieres —puedo detectar las propiedades expresivas oportunas— sin yo ponerme triste.

Si provocar en el público cierta emoción fuera condición necesaria para que una obra de arte la expresara, entonces siempre que encontráramos expresividad en obras de arte tendríamos que sentirnos literalmente movidos a sentir eso que la obra de arte expresara. Sin embargo, esto no es cierto de todas las obras de arte que expresan cualidades humanas. He aquí tres ejemplos muy comunes que muestran que la condición de provocación no es necesaria.

En primer lugar, muchas de las obras de arte que sí provocan sentimientos en el público provocan emociones que son muy diferentes de las que el trabajo expresa. Partes de *Crimen y castigo* de Dostoievski expresan remordimiento, pero los lectores no sienten remordimiento (eso sería inverosímil: ellos no han matado a nadie); más bien sienten compasión. Por lo tanto, no es cierto que para expresar *x* (alguna emoción) el público deba ser llevado a sentir la misma *x*. Una obra de arte puede expresar *x* y provocar un sentimiento, *y*, completamente distinto.

En segundo lugar, a veces las obras de arte expresan cualidades humanas diferentes de las emotivas. Una pintura puede expresar fortaleza, pero la fortaleza no es algo que pueda provocarse en el público. En ejemplos como éstos, las obras de arte

pueden expresar *x* sin hacer que el público sienta *x*, pues aquí *x* no es algo que uno pueda sentir. Además, si una expresión de fortaleza nos mueve a tener un sentimiento, no es fortaleza, sino algo más, como admiración, en cuyo caso regresamos a la objeción del párrafo anterior.

En tercer lugar, algunas obras de arte expresan propiedades antropomórficas como el enojo, pero les faltan los recursos para provocar enojo en el público. Generalmente la música orquestal es así. Para que algo me provoque enojo, debo tener algún objeto contra el cual dirigirlo, y ese objeto debe poderse subsumir bajo la clase adecuada de descripción: estoy enojado con Enrique porque ha sido injusto conmigo o con los míos.

La literatura puede ofrecernos los objetos requeridos —como el esclavista Simon Legree en *La cabaña del tío Tom*—, así como las descripciones apropiadas —la manera como maltrata a los esclavos—. La música puramente orquestal, en cambio, no nos proporciona objetos ni descripciones, y sin ellos es difícil ver cómo pueda provocarnos enojo. No podemos estar enojados sin algo sobre lo cual estarlo, o sea, sin un objeto y las razones correctas. Y, con todo, hay música que parece expresar enojo. Decimos que escuchamos enojo en la música, pero no nos provoca enojo. ¿Con quién y por qué razones estaríamos enojados? La música es muda a este respecto. Por lo tanto, hay arte que expresa estados emocionales que no provoca (y tal vez no puede hacerlo) en el público. Esto no sólo se refiere a algunas obras musicales, sino también a ciertas pinturas abstractas.

A veces la gente habla como si la sola condición de provocación ofreciera condiciones necesarias y suficientes para atribuir expresividad a una obra de arte. Evidentemente no es condición necesaria, pues muchas obras de arte expresan *x* sin provocar idéntico sentimiento de *x* en el público o, si se quiere, sin provocar absolutamente ningún sentimiento en el público. Podemos detectar cualidades expresivas sin que nos contagien.

Y, a todas luces, provocar emoción no es condición suficiente para la expresión en el arte, pues la mera representación o descripción ecuánime de ciertas clases de sucesos —como sequías,

inundaciones y masacres— puede provocar nuestras emociones. Tampoco es una gran mejoría la condición de provocación complementada con la de sinceridad, pues, dada nuestra discusión hasta este punto, podemos imaginar obras de arte que expresan remordimiento que ni reflejan los sentimientos del artista ni causan remordimiento en el público, mientras que otras obras de arte pueden provocar miedo en el público —miedo que el artista comparte— sin expresar miedo (por ejemplo, una fotografía científicamente aséptica de un asteroide precipitándose hacia la Tierra).

Hasta aquí nos hemos concentrado en las condiciones de sinceridad y de provocación que estipula la postura común sobre la expresividad, pero no hemos dicho nada sobre la segunda condición de la teoría: que una obra de arte expresa *x* (alguna cualidad humana) sólo si el artista ha infundido la obra de arte (o una parte de ella) de *x*. Esta condición sí parece llevar a algún lugar. Un *scherzo* expresa júbilo sólo si el artista le ha dado la cualidad de jubiloso. A fin de que exprese júbilo, debe poderse detectar en él la cualidad de jubiloso. Esto sí parece ser lo que justifica nuestra atribución de júbilo al *scherzo*.

Sin embargo, la idea de que el *scherzo* esté infundido de júbilo o de que tenga la cualidad de jubiloso es algo oscura y poco informativa (¿estar infundido de la propiedad de jubiloso necesita explicarse menos que la noción de que algo expresa júbilo?). Veamos entonces si esta condición puede hacerse menos misteriosa o no. A lo mejor esto aporta una teoría integral que explique en qué nos basamos para atribuir expresividad a las obras de arte.

Expresión, ejemplificación y metáfora

Cuando decimos que una obra de arte expresa algo tenemos en mente alguna propiedad o cualidad, concretamente una cualidad humana, ya sea una cualidad emotiva o un rasgo de personalidad. Para que esa atribución impere, parece justo decir que la obra de arte en cuestión debe estar infundida de la cualidad. ¿Pero qué significa que una obra de arte esté infundida de una cualidad? Eso parece muy opaco. ¿Podemos hacer algo para que la idea sea un poco más clara?

Cuando un artista hace una obra de arte expresiva intenta exteriorizar o mostrar alguna cualidad antropomórfica. Es decir, hay alguna cualidad humana a la que él quiere referirse a fin de dirigir nuestra atención hacia ella. A lo mejor el artista desea informarnos de su existencia o presentarla para que podamos contemplarla, reflexionar sobre ella y familiarizarnos con sus aspectos distintivos. A este respecto, lo que el artista hace no es tan diferente de lo qué hace el dependiente de la tlapalería cuando nos enseña el muestrario de los colores de pintura.

Supongamos que queremos una pintura azul. Vamos a la tienda y el vendedor nos enseña un muestrario con diferentes tonos de pintura azul. Hay pequeños cuadrados de diversas pinturas azules —un cuadrado azul marino, un cuadrado azul de Prusia, etc.— cuidadosamente presentados en una hoja de papel. Si preguntamos "¿qué tiene en azul marino?", el dependiente apunta al cuadrado indicado. Con esto intenta mostrarme cómo se ve la pintura de los botes que dicen "azul marino". El pequeño cuadrado es una muestra del color que hay en los botes con la etiqueta "azul marino" que están a la venta. Se refiere a la pintura del bote; la simboliza. Pero no nada más representa la pintura azul marino de los botes; el término "azul marino" puede hacer eso. Más bien, el cuadrado nos muestra algunas de las propiedades de la pintura, al menos en relación con el color.

¿Cómo lo hace? Siendo una muestra de ese color. Es un ejemplo de ese color; ejemplifica ese color. ¿Qué tiene la muestra de color que le posibilita ejemplificar la pintura de los botes? Tiene la misma propiedad —azulosidad marina, digamos— que la pintura de los botes. Ejemplifica la pintura al ser un ejemplo del color de la pintura: *i.e.*, al poseer la misma propiedad de color que la pintura.

La ejemplificación es una forma común de simbolismo. La encontramos a cada momento en la vida diaria. En un restaurante, cuando el mesero nos trae la charola de los postres y nos muestra diferentes rebanadas de pastel, cada uno de esos postres

funciona simbólicamente como ejemplo de lo que nos darán si pedimos cierta pieza de repostería. La rebanada de pastel de chocolate en la charola que nos muestra el mesero se refiere a las rebanadas de pastel de chocolate que están en la cocina, y nos informa sobre lo que recibiremos si pedimos una rebanada de pastel de chocolate. De igual modo, los tenis en el escaparate de una zapatería se refieren a los tenis en la bodega de la tienda, y al mostrarnos un ejemplo nos informan de las propiedades de los tenis que están a la venta. Los tenis del escaparate pueden hacerlo en virtud de que poseen muchas de las propiedades de los que están en la bodega.

Desde luego, no es necesario que una muestra posea todas las propiedades de aquello de lo cual es una muestra. Por lo general, las muestras poseen sólo algunas de las propiedades de los artículos que ejemplifican. En las tiendas de abarrotes se nos ofrece un trocito de salchicha para ejemplificar el sabor de la salchicha. Las piezas del paquete de salchichas son más grandes que la muestra; la muestra ejemplifica las propiedades de sabor, no de tamaño, del producto de salchichonería. Para ejemplificar el sabor de la salchicha, la muestra debe tener el mismo sabor que su referente (la salchicha del paquete), pero no hace falta que tenga todas las propiedades de la salchicha empacada. Sólo tiene que poseer las propiedades que con ella se intenta ejemplificar.

La ejemplificación es una forma común de simbolismo, pero no es lo mismo que la representación. El ámbito de la representación son las personas, lugares, cosas, sucesos y objetos, y el de la ejemplificación son las propiedades. Además, poseer la propiedad oportuna es condición necesaria de la ejemplificación; *x* no puede ser ejemplo de *y*, a menos que *x* posea *y*-idad. Una muestra de pintura no puede ejemplificar la azulosidad marina a menos que posea la propiedad de azulosidad marina, pero *x* puede representar *y* sin tener ninguna de las propiedades de *y;* parte de la música de la *Obertura 1812* representa a Francia sin tener ninguna propiedad en común con Francia.

Por supuesto, no todas las latas de Coca-Cola ejemplifican a todas las otras latas de Coca-Cola, a pesar de que cada lata de

Coca-Cola tiene una enorme cantidad de propiedades en común con todas las demás. ¿Por qué no? Porque las latas de Coca-Cola comunes y corrientes no se refieren a otras latas de Coca-Cola. Para servir como muestra de otras latas de Coca-Cola, una lata de Coca Cola debe seleccionarse y presentarse en un contexto comunicativo donde funcione como símbolo. Así, en otras palabras:

> *x* ejemplifica *y* (alguna propiedad) si y sólo si (1) *x* posee *y* y (2) *x* se refiere a *y*.

¿Y qué tienen que ver con el arte las latas de Coca-Cola, la pintura, los tenis, el pastel de chocolate, etc.? Así como estos objetos sirven para ejemplificar ciertas propiedades de su clase, las obras de arte expresivas ejemplifican las propiedades que expresan. Hemos dicho que la expresión artística implica manifestar cualidades humanas o propiedades antropomórficas. El artista articula la obra de arte de tal manera que las propiedades oportunas se exponen a la contemplación del público. Esto es, al expresar algo, el artista lo ejemplifica para el público.

Pongamos por caso que el novelista trata de captar las cualidades de cierta forma de duelo: articularlas de tal forma que el público se haga consciente de esta clase de duelo y que nos informe de ciertas propiedades del duelo que podríamos experimentar o que ya hemos experimentado o que hemos visto a otros experimentar. Al encarnar ciertas propiedades del duelo, la obra de arte se refiere al duelo —quizá al que un hijo siente a la muerte de su padre— y al articular las cualidades que acompañan esa clase de duelo, se alertará al público sobre la existencia y los contornos del duelo, *i.e.,* sus propiedades características.

O, dicho de otro modo, el artista, a través de la obra de arte, ejemplifica el duelo; la obra de arte expresiva se refiere al duelo, y exterioriza las propiedades pertinentes del duelo siendo triste (triste de cierta manera). La obra de arte ejemplifica el duelo al referirse a la tristeza teniendo la propiedad de la tristeza. Así como el mesero ejemplifica el pastel de chocolate mediante una muestra, el artista ejemplifica la tristeza de una pérdida mostrando algunas de sus propiedades.

Esto no requiere que la obra de arte entristezca al público. Podemos reflexionar sobre la tristeza ejemplificada en una obra de arte sin entristecernos. La obra de arte nos puede informar de la tristeza —por ejemplo, de sus ritmos, condiciones, etc.— sin provocar tristeza en nosotros. Ejemplificar la tristeza sólo requiere referirse a aspectos de la tristeza teniéndolos.

Cuando decimos que un artista infunde una obra de arte de cierta cualidad humana, lo que queremos decir, más concretamente, es que el artista forma la obra de arte expresiva de tal manera que ejemplifique la cualidad humana oportuna. Supóngase que una compositora quiere expresar un sentimiento de majestuosidad. Da a la música un ritmo lento y pausado, más que uno rápido y congestionado. Así trata de capturar la apariencia característica de la majestuosidad, su cadencia lenta y pausada. Ejemplifica la majestuosidad refiriéndose a ella, proporcionando un ejemplo de ella. Ofrece un ejemplo de majestuosidad para que el público lo contemple y acaso compare su proyección de majestuosidad o la falta de ella con sucesos de su vida cotidiana.

Al decir que infundir una obra de arte de una cualidad antropomórfica supone ejemplificarla progresamos un poco en explicar la idea de expresión artística. Pero el defensor de la teoría de la ejemplificación será el primero en señalar que esto no es del todo correcto. Para verlo, recuerde el lector nuestro último ejemplo. Dijimos que la compositora ejemplifica la majestuosidad, en parte, proporcionando una muestra de ella. Y, para ser una muestra, la música debe tener la propiedad de la majestuosidad. Sin embargo, puede argumentarse que la música no es literalmente majestuosa: la gente lo es. Igualmente, si decimos que la música es triste en parte porque tiene tristeza, no podemos estar hablando literalmente, pues sólo las personas pueden tener tristeza. La música no es un ser sensible, ¿cómo puede tener tristeza? La tristeza es un estado psicológico, y una pieza musical no tiene psicología. Por lo tanto, la teoría de la ejemplificación, según se ha planteado hasta aquí, no puede ser correcta, pues es imposible que la música sea una verdadera muestra de tristeza.

Es probable que el simpatizante de la teoría de la ejemplificación esté de acuerdo con esto. La postura necesita algún añadido para enfrentar este aparente problema. Lo que este teórico añade es que la música es sólo metafóricamente triste, no literalmente triste. La música no posee la propiedad de la tristeza de modo literal, sino metafórico. Según esta postura aumentada, pues, la expresión supone tres elementos: referencia, posesión y metáfora. Dicho en una fórmula:

> *x* expresa *y* si y sólo si (1) *s* se refiere a *y*, y (2) *x* posee *y* (3) metafóricamente.

Así, pues, la expresión es referencia más posesión metafórica o, para decirlo de manera aún más breve, la expresión es ejemplificación metafórica.

Sin duda las nociones de posesión metafórica y ejemplificación metafórica son difíciles de entender. ¿Cómo puede alguien poseer lo que sea (mi coche, por ejemplo) metafóricamente? Uno o bien posee algo o no lo posee. Así, para nuestros fines, consideremos que la idea de posesión metafórica significa que la obra de arte posee algunas propiedades literales —tono y tempo, entre otras— que el público tiene derecho a describir mediante alguna metáfora apropiada.

Esto parece funcionar mejor con los casos difíciles, como la música triste. Cuando decimos que la música es triste, estamos atribuyendo a la música la propiedad de la tristeza metafórica, no literalmente. No obstante, por supuesto que cuando atribuimos una cualidad como la tristeza a la música no podemos escoger cualquier metáfora que se nos antoje. Debe ser una metáfora que embone con la música, que sea adecuada a los sonidos y cadencias de ésta.

Sería absurdo atribuir pesadumbre al "Himno a la alegría" de Beethoven. En consecuencia, si la expresividad en arte es cuestión de ejemplificaciones metafóricas, entonces, para justificadamente atribuir tristeza a una pieza musical, deben satisfacerse ciertas condiciones: la música debe referirse a la tristeza, y debe

poseer tristeza, al menos en el sentido de que nuestra atribución metafórica de tristeza sea apropiada.

Esto, empero, todavía deja por lo menos una pregunta: ¿qué hace apropiada una atribución metafórica? Para responderla necesitamos una explicación de metáfora, pero hay muchas disponibles, y no podemos explorarlas todas. Para efectos de la exposición, detengámonos sólo en aquella que más a menudo se asocia con la teoría de la ejemplificación.

Decimos que el *scherzo* en la música programática de Mendelssohn para *Sueño de una noche de verano* es vibrante y enérgico, que las estructuras arquitectónicas de los paisajes de Poussin son racionales, que la película *Seven* es paranoica. Pese a todo, sostiene el defensor de la teoría de la ejemplificación, la música no puede ser enérgica, ni racional una pintura, ni paranoica una película. Entonces estas atribuciones deben ser metafóricas. ¿Y cómo hacemos para asignar apropiadamente las metáforas?

Una metáfora es al menos la aplicación de un nombre, categoría, término descriptivo o frase a algo a lo que la etiqueta no se le aplica de forma literal, sino sólo imaginativa. "Ricardo Corazón de León" es una metáfora. El rey Ricardo I no tenía literalmente el corazón de un león; el enunciado "el rey Ricardo tenía corazón de león" es literalmente falso. Por otra parte, para la gente de su época, la frase tenía algo que la hacía parecer correcta. El nombre parecía adecuado. Sí daba la impresión de destacar algunas importantes características del rey Ricardo I y articularlas de manera incisiva. ¿Por qué?

De acuerdo con la teoría de la ejemplificación, las metáforas suponen la transferencia de un conjunto de etiquetas de un campo de aplicación nativo a uno foráneo. Tener un corazón de león proviene del campo de la biología animal (donde normalmente se aplica esta propiedad) y se transfiere, por así decirlo, al campo foráneo de los rasgos de personalidad humana (donde se aplica a las virtudes del rey Ricardo I). ¿Pero qué significa aquí "campo"?

Considérense los términos de temperatura: caliente, frío, tibio. Forman un sistema descriptivo de categorías relacionadas entre sí. Su campo nativo de aplicación —su tierra "natal"— son

los grados de calor. Cuando se aplican a los grados de calor, esos términos se usan literalmente. El agua hirviendo es caliente; el agua helada es fría, y el agua tibia está en algún lugar intermedio. Sin embargo, a menudo aplicamos esos términos a cosas distintas que los grados de calor; las aplicamos a cosas de campos foráneos. Decimos que la escritora tiene un trato cálido, que el funcionario tiene un trato frío y que el actor guapo se muestra tibio. Lo que hacemos aquí es transferir un sistema de etiquetas (términos de temperatura) de su terreno de aplicación originario a un territorio foráneo (una lista de personalidades), o, en otras palabras, estamos asociando etiquetas de temperatura a un sistema para etiquetar personas y sus rasgos. Los contrastes incorporados en el sistema de temperatura nativo se asocian con los contrastes implícitos en el sistema humano foráneo o se proyectan en ellos.

Según esta visión, las metáforas siempre son sistemáticas. Cada vez que aplicamos una, implícitamente estamos movilizando todo un sistema de términos literales contrastantes y proyectándolos en un sistema foráneo. Si decimos que el estilo de cantar de Tina Turner es ardiente, asumimos que esto contrasta con algún estilo tibio de alguien más (quizá el de Al Gore), incluso si no articulamos, ni para nuestros adentros, el resto de la asociación sistema con sistema. Simplemente decimos que "la actuación de Tina Turner fue ardiente", pero eso en realidad es un fragmento de una más amplia asociación sistema con sistema. Por otra parte, cuando una metáfora parece apropiada es a consecuencia de que embona correctamente en la asociación sistema con sistema.

¿"Correctamente"? Si digo que "Venus es a Júpiter lo que el océano Índico es a _____", muchos llenarán el espacio en blanco con "el océano Pacífico". ¿Por qué? Porque si estamos comparando objetos planetarios con océanos en lo que respecta a su tamaño, entonces el océano Pacífico es la respuesta correcta, pues es el océano más grande de la tierra, tal como Júpiter es el planeta más grande del sistema solar. Es decir, el Pacífico tiene la misma posición relativa en el sistema de términos oceánicos que Júpiter tiene en el sistema de términos planetarios. Si pronun-

ciáramos la metáfora "Júpiter es el océano Pacífico del espacio exterior", la atribución sería apropiada, pues el "océano Pacífico" mantiene la misma relación contrastiva con los otros términos en su sistema de etiquetas que guarda Júpiter con los del suyo.

Entonces la metáfora es siempre una homología. Es decir, las metáforas tienen la forma implícita de "*x* se relaciona con *a* como *y* se relaciona con *b*" (*x*/*a*::*y*/*b*). Y la homología tiene su lógica. Así, una metáfora es apropiada cuando concuerda con la lógica de la más amplia homología de la que forma parte. Cuando digo que la película *Seven* es paranoica, es apropiado porque embona con una homología más grande, aunque por lo general no expresada, en la que otros filmes (como *Cita en St. Louis* o *Sleepless in Seattle (Algo para recordar)* se correlacionan con otras cualidades humanas contrastantes, como el optimismo. O sea, *Seven* es paranoica como *Cita en St. Louis* es optimista.

Las metáforas individuales son, pues, partes de sistemas: sistemas de contrastes subyacentes. Decir que las últimas pinturas de Van Gogh son delirantes invoca implícitamente un conjunto de contrastes sistemáticos en el que otras pinturas son apacibles (por ejemplo, los nenúfares de Monet) y donde otras pinturas más se correlacionan con otras propiedades emocionales. Hacer una metáfora conlleva dos cosas diferentes: elegir un sistema de etiquetas (delirio, apacibilidad, etc.) y asociar ese sistema de etiquetas con otro sistema (las pinturas de Van Gogh, las de Monet, etcétera).

De acuerdo con la teoría de la ejemplificación, la elección del sistema de etiquetas inicial es flexible y, dirían algunos, arbitrario. Yo podría elegir una lista de términos de color —rojo y azul— y luego asociarlos a una lista de canciones. Quizá "Satisfaction" es roja (metafóricamente hablando) y "September Song" azul. Es decir, podemos optar por proyectar cualquier sistema de etiquetas en cualquier otro sistema de etiquetas. Qué sistema proyectemos es casi arbitrario. Sin embargo, una vez que nos decidimos por un sistema, la asociación a la que lleguemos no será arbitraria. Si elegimos proyectar el sistema de temperatura sobre el sistema del estilo de cantar, entonces no es arbitrario

que llamemos "ardiente" el estilo de Tina Turner y tibio el de Al Gore. Si alguien afirmara que el estilo de Tina Turner es tibio, diríamos que se equivoca.

Aunque la elección de qué sistema proyectar en otro está prácticamente abierto de par en par, la manera como correlacionamos los elementos en sus respectivos sistemas no parece estarlo. Hay por lo general una convergencia sorprendentemente alta en estos asuntos. Si se les presentan las sílabas sin sentido "ping" y "pong", la mayoría de la gente coincidirá en que los violines van con "ping" y las tubas van con "pong". Es decir, hay ciertos criterios que hacen que algunas asociaciones sean apropiadas y otras no, a saber, que la estructura de contrastes en el campo de etiquetas nativo sea isomorfo (o más o menos isomorfo) con la estructura de contrastes inherente a los artículos pertinentes en el campo de etiquetas foráneo.

Esto nos da una buena una manera de determinar si las atribuciones metafóricas que hacemos de términos de propiedades humanas a obras de arte no humanas son apropiadas. Por lo tanto, si una composición musical se refiere a una propiedad (por ejemplo, la nobleza) que pueda atribuírsele metafóricamente de modo apropiado, entonces se justifica que digamos que la música expresa nobleza. En consecuencia, la teoría de la expresión como ejemplificación metafórica tiene la gran virtud de traer una claridad impresionante a un tema que hasta ahora era oscuro.

Algunos problemas con la teoría de la ejemplificación metafórica

No cabe duda de que resulta atractiva la forma como la teoría de la ejemplificación metafórica recién esbozada explica la expresión. Proporciona un modelo muy legible de cómo hacemos para atribuir propiedades expresivas a las obras de arte. No obstante, con toda su admirable precisión, tiene algunas molestas limitaciones. Podemos empezar a explorarlas preguntando si la teoría de la ejemplificación metafórica que trazamos proporciona condiciones necesarias o suficientes para atribuir propiedades expresivas a las obras de arte.

¿Toda obra de arte expresiva ejemplifica metafóricamente sus propiedades conforme a la explicación de metáfora precedente? Esa explicación de metáfora requiere que los términos metafóricos sean parte de una matriz más amplia de sistemas contrastantes. Esto funciona muy bien si pensamos en columnas opuestas que consistan sólo de etiquetas individuales, como:

caliente	música romántica
tibio	música de elevador
frío	música electrónica

Sin embargo, no todas las atribuciones expresivas son tan simples.

Digamos, por ejemplo, que un poema expresa alguna propiedad emocional muy compleja, como "desesperanza y aversión anarquista decimonónica, bohemia, *fin de siècle*". Sin duda es muy difícil pensar en reconstruir el sistema nativo de etiquetas contrastantes en donde habita esa compleja etiqueta de propiedad. De hecho, es justo suponer que no hay ninguna, a menos que nos demuestren lo contrario. Y, con todo, muchas de las propiedades expresivas que atribuimos a obras de arte son al menos así de complejas. Por ejemplo, la película *King Kong* expresa la ostentación, ingenuidad y sentimentalismo estadounidense de mediados del siglo XX. Así, la teoría de la ejemplificación metafórica que estamos analizando no parece tener los recursos para acomodar todas las propiedades expresivas que deseamos atribuir a las obras de arte.

En el mismo sentido, parece haber muchas metáforas "únicas": aquellas que no parecen pertenecer a un sistema de contrastes. Por ejemplo, en el poema "The Highwayman" ("El salteador de caminos"), de Alfred Noyes, se dice que la luna es un "galeón fantasmal", pero "galeón fantasmal" no pertenece a ninguna lista ordenada de descripciones listas para asociarse con algún sistema foráneo de cuerpos extraterrestres que presente la misma estructura de contrastes. Es una metáfora única. Sólo que también parece haber metáforas únicas con respecto a obras de arte expresivas.

Yo digo que la novela de Tom Clancy *Juegos de patriotas* es muy a lo John Wayne; esto se entiende sin que haya un sistema de etiquetas de actores en las que el nombre "John Wayne" contraste con los nombres de otros actores. Más bien, el hecho de que tengamos ciertas asociaciones con John Wayne, independientes de cualquier sistema de etiquetas, es suficiente para ver que la atribución metafórica de un estilo "a la John Wayne" o de una atmósfera "como de John Wayne" a *Juegos de patriotas* es oportuna. Por lo tanto, la teoría de la ejemplificación metafórica que estamos analizando no se aplica a todas las metáforas expresivas con las que podamos describir obras de arte.

La ejemplificación metafórica tampoco es condición suficiente para atribuir expresividad a una obra de arte. Usando la maquinaria lógica de la transferencia de sistemas, podemos decir, metafóricamente, que una pintura parece (pero no es literalmente) frágil, donde esto implícitamente contrasta con algunas otras pinturas que son fuertes. Así, pues, la teoría justifica que digamos que la pintura expresa fragilidad. Sin embargo, *fragilidad* no es la clase de cosa que se exprese en las obras de arte: no es literalmente una propiedad emotiva o una cualidad de carácter humano. Por lo tanto, la teoría con la que estamos trabajando considera expresivas obras de arte que no son expresivas. Aquí, el teórico puede decir que deberíamos consultar su teoría y verdaderamente reconsiderar qué es lo que se expresa en las obras de arte. Pero, para ser justos, podemos responder que la teoría no ha conseguido dar en el blanco.

También recordemos que la teoría de la ejemplificación metafórica sostiene que la elección del sistema nativo es arbitraria. Esto no puede estar bien. Si asociamos un sistema de artículos de labranza con una selección de obras de arte, podemos terminar concluyendo que cierto poema expresa "tractoridad" (más que "cosechadoridad"). Pero incluso si hubiera algún poema que acertadamente pudiera describirse con esta metáfora, no puede *expresar* tractoridad, pues la tractoridad no es algo que pueda expresarse. No es la clase correcta de propiedad: no es una propiedad antropomórfica. En consecuencia, la teoría no proporciona

condiciones suficientes para la expresividad, pues considerará expresivas demasiadas cosas que en realidad no lo son.

Puede pensarse que esta laguna se resuelve si se ponen ciertas restricciones a la clase de sistemas que puedan transportarse para asociar propiedades expresivas. Quizá el defensor de la teoría de la ejemplificación metafórica dirá que sólo se permiten sistemas que incluyan propiedades antropomórficas. Pero también aquí habrá problemas, pues ciertas propiedades antropomórficas no son la clase de cosas que pueden expresarse. Imagínese un sistema de enfermedades de la piel humana proyectado sobre una selección de obras de arte, con el resultado de que alguna obra de arte, digamos una película de horror, se correlaciona con la "impetigosidad". Claro está que ésta no es una cualidad expresiva que una obra de arte pueda tener.

Se trata de un contraejemplo categórico para cualquiera que simpatice con la teoría de la ejemplificación y sostenga que la elección de un sistema para hacer correlaciones es perfectamente arbitraria. Sin embargo, también es un problema para el teórico de la ejemplificación que quiera poner restricciones sobre los esquemas disponibles para hacer correlaciones, hasta que se le ocurra un modo de fijar las restricciones de forma tal que permitan elegir todas las propiedades expresivas y sólo ellas. Es decir, aquí la carga de la prueba la tiene el defensor de la ejemplificación metafórica.

Hasta aquí, estas objeciones han revelado sobre todo limitaciones que derivan de la explicación particular de metáfora en la que normalmente se basa la teoría de la ejemplificación. Pero a lo mejor pueden hacérsele adaptaciones a esa postura, o bien puede encontrarse una mejor. En ese caso, podría argumentarse, estas objeciones no hieren en lo más hondo a la teoría de la ejemplificación metafórica. ¿Hay objeciones más profundas?

La teoría de la ejemplificación metafórica sostiene que *todas* las propiedades expresivas se aplican metafóricamente a las obras de arte. Es decir, cada vez que atribuimos propiedades expresivas a las obras de arte lo hacemos metafóricamente, sea cual sea la explicación correcta de lo que es una metáfora. Esto es el

compromiso más sólido de la teoría. La teoría de la ejemplificación da una respuesta general a nuestra pregunta inicial: "¿Cómo atribuimos propiedades expresivas a las obras de arte?" La respuesta es: "metafóricamente". ¿Es cierto esto?

¿Es siempre metafórica la expresión?

El simpatizante de la ejemplificación metafórica sostiene que la expresión en las obras de arte *siempre* es metafórica, lo que podemos entender como la afirmación de que *cada vez* que una propiedad expresiva, como la melancolía, se atribuye a obras de arte, conceptos como *melancolía* se están usando en un sentido amplio o metafórico. Debe ser así, sostienen, pues las obras de arte no son la clase de cosas que puedan ser melancólicas. Sólo los seres sensibles pueden ser melancólicos, *i.e.*, sólo los seres sensibles pueden ser poseedores verdaderos de propiedades mentales, como la melancolía. Y evidentemente las obras de arte no son seres sensibles. Así, las obras de arte sólo pueden describirse como melancólicas metafóricamente; sólo poseen metafóricamente sus propiedades expresivas. Es un argumento atractivo, pero para examinarlo efectivamente tenemos que verlo con más detalle.

Planteado más extensamente, el argumento sostiene:

1 Si las obras de arte (y partes de obras de arte) poseen propiedades expresivas, lo hacen ya sea literal o metafóricamente (premisa);
2 si las obras de arte (y partes de obras de arte) poseen literalmente propiedades expresivas, deben ser de la clase de cosas que pueden tener propiedades mentales (premisa);
3 las obras de arte (y partes de las obras de arte) no son de la clase de cosas que pueden tener propiedades mentales (premisa);
4 por lo tanto, las obras de arte (y partes de ellas) no poseen literalmente propiedades expresivas.
5 Pero las obras de arte (y partes de las obras de arte) sí poseen propiedades expresivas (premisa);

6 por lo tanto, las obras de arte (y partes de ellas) poseen metafóricamente propiedades expresivas.

A efectos de la argumentación, concedamos que la primera premisa es verdadera: que cuando decimos que una obra de arte tiene una propiedad expresiva, nuestra atribución es o bien literal o bien metafórica, y que éstas son las únicas dos alternativas. Por otra parte, la quinta premisa parece ser un hecho que todo filósofo del arte aceptará. En consecuencia, si la conclusión del argumento es falsa, debe de ser porque alguna de las premisas restantes, o las dos, es falsa. Si aquí hay un problema, entonces debe estar en la segunda o en la tercera premisa, o en ambas.

La premisa 3 sostiene que ninguna obra de arte ni partes de ella pertenecen a la clase de cosas que pueden tener propiedades mentales. Una estatua no puede ser melancólica, y ninguna parte de ella tampoco. La piedra no es sensible. Si atribuimos expresión a la piedra, sólo puede ser una atribución metafórica, no literal. El ejemplo puede parecer un caso cerrado, pero no lo es, sobre todo si nos fijamos en la manera como a menudo atribuimos propiedades expresivas a las obras de arte.

Según observamos en el capítulo anterior, muchas obras de arte son figurativas o representan algo. Episodios del programa de televisión *Los expedientes secretos X* son, en este sentido, figurativos. Pero de ellos también se dice a menudo que son impasibles. Una propiedad que a menudo se atribuye a episodios de *Los expedientes secretos X* es, pues, la impasibilidad, cierta cualidad humana, un rasgo de la mente o de los modales. ¿Pero por qué le decimos impasible a la serie *Los expedientes secretos X*?

¿No será porque sus personajes principales, Mulder y Scully, son impasibles? Por otra parte, Mulder y Scully representan a seres sensibles y, en consecuencia, sí pertenecen a la clase de cosas que pueden tener literalmente propiedades mentales. Por lo tanto, partes de obras de arte, en particular las representaciones de personajes, son de la clase de cosas a las que los términos de propiedades mentales se les pueden aplicar literalmente. Entonces, si es necesario que partes de obras de arte sean verdaderas poseedoras de propiedades mentales para que tengan literalmente propiedades expresivas, entonces algunas partes de obras de arte pueden satisfacer ese requisito (y con mucha frecuencia lo hacen).

Además, pueden dedicarse obras de arte enteras, como *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, a la representación de un personaje y su mentalidad. Del mismo modo, los recursos figurativos de obras de arte enteras, como *El señor de las moscas,* pueden dedicarse a presentar el contenido de situaciones humanas que mediante la interacción grupal manifiestan propiedades característicamente antropomórficas, como la barbarie (llamemos a esto una propiedad antropomórfica *social*). Así, el contenido de obras de arte enteras puede ser de la clase de cosas a las que pueden aplicarse términos de propiedades mentales. Entonces la premisa 3 parece falsa.

Quizá se haga el intento de rechazar estos contraejemplos sobre la base de que son casos de representaciones y personajes ficticios, así que la atribución de propiedades expresivas a ellos no es realmente literal. Esta objeción, empero, falla por dos razones. En primer lugar, puede haber obras expresivas que no sean ficciones (historias, biografías y documentales) cuyos temas principales no sean personajes ficticios. Y, sobre todo, en segundo lugar, cuando aplicamos términos de propiedades mentales como "impasible" a personajes ficticios, nuestro uso no es menos literal que cuando los aplicamos a personas reales. Cuando decimos que Fox Mulder es impasible, no usamos "impasible" en ningún sentido amplio o figurado del término: lo estamos usando en el mismo sentido que cuando decimos "Al Gore es impasible". Es decir, los criterios para aplicar "impasible" a Fox Mulder y a Al Gore son los mismos.

La distinción entre literal y metafórico no coincide con la distinción entre ficticio y no ficticio. Lo que es literal en el discurso ficticio se atiene a las mismas reglas lingüísticas que lo que es literal en el discurso no ficticio. Por ende, aunque nuestros ejemplos de dos párrafos más arriba se hubieran tomado de la ficción, eso no implica que no sean literales. Así, la objeción contra la premisa 3 sigue en pie.

Nuestra objeción aquí se basa en señalar que algunos de los contenidos figurativos de algunas obras de arte son poseedores adecuados de términos de propiedad mental. Quizá el defensor de la teoría de la ejemplificación responderá que los contenidos figurativos oportunos de estas obras de arte son sólo partes de obras de arte. En consecuencia, sólo hemos mostrado que los términos de propiedad mental pueden aplicarse a partes de obras de arte, no que puedan aplicarse a obras de arte completas. Aun si esto fuera correcto, no sería mucha victoria que digamos para la teoría de la ejemplificación, pues por lo general cuando atribuimos una propiedad expresiva a una obra de arte dirigimos la atención sólo a partes de la obra, no a cada centímetro de ella.

Incluso cuando usamos un término expresivo para resumir una obra entera, casi siempre nos referimos sólo a su propiedad preponderante o más destacada, que, si implica la representación de un personaje, puede asociarse a un poseedor adecuado de un término de propiedad mental. Llamamos impasible a *Los expedientes secretos X* porque esta propiedad se adscribe en gran medida a sus personajes principales y, como ellos dominan la historia, las propiedades expresivas que se adscriben a ellos tiñe la historia como un todo y le da su penetrante coloración afectiva. Y esto, entre otras cuestiones que se analizan a continuación, es lo que nos mueve a llamar impasible a esa serie televisiva.

Con toda seguridad el teórico de la ejemplificación objetará que esta clase de ejemplos confunden la representación con la expresión. Representar a un personaje que está enojado es diferente que expresar la propiedad del enojo. Sin embargo, *El rey Lear* no sólo se representa como un hombre demente; se lo retrata actuando, en el páramo, de un modo demente. Su conducta expresa demencia: manifiesta la apariencia característica de la demencia. Si la misma conducta expresa demencia en la vida cotidiana, también la de Lear. El actor expresa demencia a través de Lear, quien, como ser humano (si bien uno ficticio), es la clase indicada de entidad para asumir un término de propiedad mental como demencia. De ahí que pueda decirse que la interpretación del actor, una obra de arte, expresa literalmente la demencia.

Desde luego, la representación de personajes y grupos no son los únicos lugares de expresividad que necesitamos considerar para refutar la premisa 3. Las obras de arte pueden no sólo contener personajes que posean literalmente estados mentales; las obras de arte también contienen puntos de vista, donde la posesión de un punto de vista presupone las clases de entidades que pueden poseer literalmente estados mentales. Para ver a qué nos referimos aquí con punto de vista, recuérdese que muchas obras de arte tienen puntos de vista que discrepan de aquellos de los personajes de su historia.

Al principio de la película *Pulp Fiction,* el punto de vista de los hombres jóvenes a los que están a punto de dispararles es de una gran ansiedad, pero la película considera graciosa su situación. El punto de vista de la película es distante, sereno y sarcástico. Esto nos lleva a atribuir a la película la cualidad de ironía. Por otra parte, cuando aplicamos los términos irónico, distante y sereno al punto de vista de *Pulp Fiction,* lo estamos haciendo de la misma manera literal con que podríamos describir la actitud de un amigo.

Por supuesto, cuando hablamos de punto de vista asumimos que hay alguien que tiene ese punto de vista. Y los puntos de vista son poseedores adecuados de términos de propiedad mental porque se adscriben o corresponden a personas. En el caso de una película como *Pulp Fiction,* el punto de vista irónico puede pertenecer al director, Quentin Tarantino. Claro que puede resultar que Quentin Tarantino sea en realidad una clase de persona muy directa y emotiva, y que el punto de vista de la cinta no sea realmente suyo: que él sólo esté usando la máscara o interpretando el papel de distante e irónico. No obstante, el punto de vista sigue perteneciendo a la clase correcta de entidad, pues incluso si Tarantino sólo está interpretando un papel, hay un personaje, el autor implícito o el personaje narrativo, cuyo punto de vista proyecta, muy a la manera de un actor representando a un personaje.

Como hemos visto, los personajes ficticios poseen literalmente propiedades mentales. El autor implícito o personaje na-

rrativo también es un personaje ficticio: la "voz" que cuenta la historia desde determinado punto de vista. Como no hay problema en decir que los personajes ficticios poseen literalmente sus propiedades mentales, no hay problema en decir que los personajes ficticios que son autores implícitos o personajes narrativos poseen literalmente sus propiedades mentales. Además, como sus puntos de vista están ligados a las clases correctas de entidades (seres sensibles ficticios), se les pueden atribuir literalmente propiedades expresivas.

Las obras de arte pueden tener puntos de vista, y éstos pueden pertenecer a sus creadores reales o bien a sus autores implícitos (o incluso a conjuntos de creadores reales o de autores implícitos), donde los últimos deben entenderse según el modelo de los personajes ficticios. Así, pues, las obras de arte con puntos de vista son de la clase de cosas que pueden poseer propiedades mentales. Una obra de arte entera puede articular el punto de vista de su autor real o del implícito. Por lo tanto, las obras de arte y las partes de obras de arte pueden ser poseedoras de propiedades mentales en virtud de sus puntos de vista. Las obras de arte pueden expresar literalmente cualidades humanas mediante los puntos de vista de sus autores reales o implícitos.

Los poemas líricos nos dan un excelente ejemplo de esto, pues son ejercicios de elaboración de puntos de vista; articulan las actitudes y emociones de un hablante, que puede ser el autor real o un personaje. El poeta nos da acceso a la vida interior del hablante de tal manera que surge un retrato del estado emocional del hablante: esto es, se hace manifiesta la sensación distintiva de la actitud del hablante sobre tal y cual tema. No se plantea y ya. Más bien, los ingredientes que dan lugar a él —deseos, creencias, intenciones, percepciones y valores— se presentan de tal modo que las propiedades del sentimiento en cuestión se ponen a disposición del lector para reflexionar sobre ellas. En el caso de los poemas líricos, por lo general el discurso del hablante es de lo que se compone el poema. A pesar de esto, el hablante, ya sea el autor real o un invento ficticio, es un poseedor adecuado de propiedades mentales. Entonces es falso que las obras de arte nunca

sean poseedoras adecuadas de propiedades mentales. Y, por las mismas razones, por lo general los poemas líricos expresan literalmente cualidades humanas.

Hemos estado dando razones en contra de la tercera premisa del argumento del teórico de la ejemplificación. Pasemos ahora a la segunda premisa: que si las obras de arte poseen literalmente propiedades expresivas, entonces deben ser de la clase de cosas que pueden tener propiedades mentales. Esto se ofrece como parte de la definición de lo que es poseer literalmente propiedades expresivas. La premisa presupone que es condición necesaria de la posesión literal de una propiedad que el supuesto poseedor de la propiedad sea de la clase de cosa que puede tener un estado mental. Es decir, "*x* posee literalmente cualidades expresivas sólo si *x* posee estados mentales".

Podemos empezar a analizar esta afirmación con un ejemplo no controvertido, la cara de un perro san Bernardo. Expresa tristeza. Desde luego, esto no es un contraejemplo a la afirmación que estamos analizando, pues es de suponer que los san Bernardo poseen estados mentales. Pero ¿por qué decimos que la cara del san Bernardo expresa tristeza? La cara sigue expresando tristeza incluso después de que el perro ha comido todo lo que ha querido, un momento en que no podría estar más contento. Su cara es triste, independientemente de su estado mental.

Lo que nos lleva a atribuirle tristeza a la cara de un san Bernardo es su configuración, a la que llamamos "triste", no obstante el estado mental del perro, si es que tiene alguno. La cara simplemente nos parece triste. No pretendemos hacer una metáfora cuando decimos que el san Bernardo se ve triste: estamos informando cómo nos parece literalmente la cara. La configuración de la cara del perro es de aspecto triste, donde "de aspecto triste" es una descripción literal de su apariencia.

Seguramente llamamos triste (o de aspecto triste) esa configuración porque configuraciones faciales parecidas en humanos se asocian con estados psicológicos de tristeza; es decir, configuraciones parecidas son características de la tristeza. Nos dan la impresión de ser tristes. Así, a veces atribuimos propiedades

expresivas a las cosas a causa de su configuración —la manera como se ven o suenan—, sin tener en cuenta los estados mentales que tengan, si los tienen. De hecho, atribuimos a las cosas propiedades expresivas basados en su configuración, aun cuando no sean objetos animados.

Recordemos el ejemplo del sauce llorón. Como la cara del san Bernardo, nos da la impresión de estar pesaroso. Por eso mismo llamamos a este miembro específico del género Salix un sauce *llorón*. Cuando decimos que el sauce llorón es triste o tiene tristeza, lo que estamos diciendo es que tiene aspecto triste.

Los seres humanos manifiestan ciertas características fisonómicas externas que normalmente expresan sus estados psicológicos, del modo en que el ceño fruncido y los hombros caídos se asocian con la tristeza. Las cosas no humanas, por otro lado, como los perros y los árboles, pueden recordarnos estas características. A lo mejor tenemos la tendencia a ver tan rápidamente características fisonómicas humanas en la naturaleza porque detectar los estados emocionales de los demás es tan importante para nuestra supervivencia. Así, esa capacidad de reconocer la "forma" de la emoción en los demás que la selección natural nos ha conferido se activa con tanta facilidad que a menudo se pone en funcionamiento incluso cuando estamos ocupándonos de cosas no humanas. Sea como sea, es un hecho que tendemos a ver en características de objetos no humanos, y hasta no sensibles, la fisonomía de estados emocionales humanos. Así es como nos parecen. Literalmente.

Vemos las ramas retorcidas de árboles pelones y las llamamos angustiadas porque traen a la mente la apariencia contrahecha del sufrimiento humano. Por supuesto, si al árbol le decimos angustiado, no queremos decir literalmente que esté sufriendo, pero eso no implica que no estemos hablando literalmente. Porque no estamos diciendo que el árbol esté sufriendo (que posea un estado psicológico), sino que tiene aspecto angustiado: que muestra aspectos característicos de la fisonomía de la angustia. Y esa atribución es literal; el árbol se ve angustiado, sin importar cómo expliquen al final los psicólogos por qué nos parece así.

La premisa 2, "si las obras de arte poseen literalmente propiedades expresivas, deben ser de la clase de cosas que pueden tener propiedades mentales" presupone que "si algo posee literalmente propiedades expresivas, debe ser de la clase de cosa que puede tener propiedades mentales". Sin embargo, nuestros ejemplos del árbol ponen en duda esta suposición subyacente, pues en ocasiones se adscriben literalmente términos de propiedad expresiva a la configuración o al aspecto de cosas que no tienen propiedades mentales. Además, esto abre la posibilidad de que a veces atribuyamos propiedades expresivas de esta manera a las configuraciones de obras de arte, lo que, a su vez, debilitaría la premisa 2.

En este punto, es probable que el defensor de la premisa 2 diga que cuando describimos el sauce como llorón seguimos comerciando con metáforas —seguimos sin hablar literalmente—, aunque nos refiramos al aspecto configurativo del árbol. Pero esto parece engañoso, pues incluso si "sauce llorón" hubiera sido una metáfora viva alguna vez (lo cual está en duda), ahora es una metáfora muerta, y las metáforas muertas son metáforas que se han hecho literales. Cuando hablamos de las "patas de una silla", "patas", si alguna vez fue metáfora, ya no lo es: ahora sirve para describir literalmente las partes de ciertos muebles. Igualmente, cuando hablamos de "sauces llorones", "llorón" ya no es metafórico. Se ha vuelto parte de la descripción literal de un miembro del género Salix. Pertenece literalmente al aspecto del árbol.

Igualmente, cuando hablamos de una tormenta furiosa o de la crueldad del clima, no queremos decir que el clima sea literalmente cruel o malvado, no estamos hablando metafóricamente. Más bien estamos diciendo que nos recuerdan la característica conducta observable de la gente enojada o de la gente cruel. Una tormenta furiosa nos recuerda cómo es la conducta de una persona furiosa. Si esto alguna vez fue metáfora, ya no lo es. "Furiosa" es una descripción literal de cómo nos parecen ciertas tormentas.

Pero si lo que hemos dicho de árboles y de olas feroces es convincente, entonces en ocasiones aplicamos términos antropomórficos como descripciones literales de configuraciones inanimadas. Es decir, las propiedades expresivas a veces se aplican

literalmente a cosas que no son poseedoras de estados mentales. Esta conclusión también se apoya en el ceño fruncido del san Bernardo, dado que los ceños no tienen estados mentales, pero no tenemos ninguna dificultad para describir la configuración de la cara del san Bernardo como "triste".

Así, a veces atribuimos literalmente expresividad a cosas carentes de estados mentales para describir su configuración. Si esta conclusión es correcta, tiene implicaciones significativas para las obras de arte. Gran parte de la música orquestal se describe desde el punto de vista de sus propiedades expresivas. Decimos que el segundo movimiento de la *Heroica* de Beethoven es triste. Posiblemente sea como nuestra descripción del ceño fruncido del san Bernardo: una descripción literal de una configuración.

A menudo la música suena —debido a su dinámica, su tempo y sus tensiones— de maneras que nos recuerdan, casi automáticamente, estados emocionales humanos característicos, y usamos la terminología de emociones oportuna para describir literalmente las configuraciones que escuchamos. Apuntamos que ciertos acordes suenan ominosos o joviales como un modo de describir literalmente la impresión que nos dejan. Decir que el *Dies Irae* es premonitorio no sólo es una metáfora muerta: es la manera como realmente nos suena la configuración de notas y cadencias. Es literalmente premonitorio. Es música que suena a un mal presentimiento.

Pueden hacerse observaciones parecidas con respecto a otros géneros artísticos que, al igual que la música orquestal, no tienen personajes humanos, como la pintura, la escultura y la arquitectura abstractas. A menudo usamos terminología expresiva para caracterizar sus propiedades de configuración. Decir que la cárcel se ve siniestra no sólo es una metáfora muerta: es el aspecto que el edificio tiene para nosotros, aunque no sepamos que es una cárcel. Describir una cárcel estándar como de aspecto siniestro difícilmente parecerá metafórico. Del mismo modo, puede decirse que las torres de una catedral gótica expresan aspiración, pues nos recuerdan el aspecto de la plegaria humana, extendiéndose hacia el cielo.

Entonces hay un uso configurativo de la terminología expresiva que se aplica literalmente al aspecto de objetos inanimados, entre ellos objetos artísticos carentes de estados psicológicos. La suposición (premisa 2) —si las obras de arte poseen literalmente propiedades expresivas deben ser poseedoras de estados mentales— es, por lo tanto, falsa. Podemos atribuir literalmente propiedades expresivas a obras de arte en virtud de sus configuraciones perceptibles.

Las obras de arte pueden ser tristes, siniestras, esperanzadas o jubilosas en virtud de su aspecto configurativo. En muchos casos esto puede ser resultado de su parecido con la forma como ciertas cualidades humanas característicamente se sienten, se ven o suenan. La música triste puede ser grave y lenta porque así nos sentimos cuando estamos tristes, o así es como suele oírse la gente triste. De esta manera, la música triste puede servir para mostrar, manifestar y hacernos notar cualidades humanas distintivas.

Para recapitular: el argumento de que las propiedades expresivas *deben* atribuirse metafóricamente a las obras de arte se queda en el camino por dos razones. En primer lugar, en cuanto hay algunas obras de arte que son de la clase de cosas de las que puede decirse que apoyan la aplicación literal del lenguaje de estados mentales, entonces, aun si la expresión requiriese la capacidad de tener estados mentales, algunas (de hecho, muchas) obras de arte satisfarían el requisito. Pero, en segundo lugar, dado el uso configurativo de la terminología expresiva, es falso que la aplicación de terminología expresiva restrinja su genuina aplicabilidad sólo a objetos que posean estados mentales. La música orquestal puede ser literalmente expresiva en el sentido configurativo, a pesar de que carece de vida mental.

Por otra parte, la idea de que las propiedades expresivas sólo pueden atribuirse metafóricamente a las obras de arte parece poco probable, puesto que muchas veces la manera básica como podemos referirnos a ciertas propiedades configurativas de las obras de arte (por ejemplo, la vivacidad de una pintura) es usando terminología antropomórfica. Es decir, no hay un mejor modo, más sencillo y directo, de hablar sobre las obras de arte en

cuestión. Así, atribuir términos antropomórficos a esas obras de arte no debería malinterpretarse como si se tratara de una descripción opcional, ornamental o metafórica. Es literal.

Hemos dedicado un buen rato a criticar el argumento de que la atribución de propiedades expresivas al arte siempre es metafórica. Sin embargo, el fruto de nuestro trabajo no ha sido puramente negativo, pues mientras refutábamos las premisas 2 y 3 del argumento, a favor de la atribución exclusivamente metafórica de propiedades expresivas a las obras de arte, hemos aprendido bastante sobre cómo hacemos para decir justificadamente que las obras de arte expresan alguna cualidad humana.

En primer lugar, hemos visto que no hay un único conjunto de consideraciones que entren en juego cuando atribuimos cualidades expresivas a las obras de arte. A veces hacemos esas atribuciones basados en personajes —personajes que pueden ser los autores implícitos, o personajes que colectivamente interactúan entre sí—. En ocasiones, las atribuciones se hacen en virtud de los puntos de vista que las obras de arte presentan. En estos casos, las propiedades expresivas a menudo se relacionan estrechamente con lo que la obra de arte representa. Sin embargo, también podemos atribuir justificadamente propiedades expresivas a obras de arte no figurativas, como la música orquestal, en virtud de sus características figurativas.

Hemos defendido que todas estas posibilidades de atribuir términos expresivos a las obras de arte son bastante literales. Así, pues, atribuir propiedades expresivas a obras de arte no siempre es metafórico. Pero a lo mejor a veces lo es; a lo mejor en ocasiones incluso supone homologías. Así, una enseñanza de este capítulo es que tenemos una pluralidad de maneras en que atribuimos propiedades expresivas a las obras de arte.

Además, algunas de estas maneras parecen figurar de forma más prominente en lo que se refiere a ciertas expresiones artísticas más que a otras. La atribución de propiedades expresivas a obras de arte en virtud de sus personajes y puntos de vista parece dominante en las artes narrativas e incluso en la poesía. Con respecto a las artes no figurativas, en especial la música pero también la pintura, la escultura y la arquitectura abstractas, entre otras, probablemente hay una mayor dependencia de la atribución de propiedades expresivas en virtud de características configurativas.

Desde luego, no estamos hablando de una diferencia absoluta, sino proporcional. La literatura, el cine, el video, el teatro, la pintura narrativa, la danza dramática, etc., también tienen características configurativas (como el ritmo, la composición, la rima), que con mucha frecuencia contribuyen a que les atribuyamos propiedades expresivas. Incluso las obras abstractas pueden a veces relacionarse con puntos de vista que apoyan atribuciones de propiedades expresivas. Así, pues, aunque algunas expresiones artísticas acostumbran dirigirse a ciertas vías primarias para obtener una respuesta expresiva, otras expresiones artísticas explotan, a grandes rasgos, otras avenidas, o al menos explotan diferentes avenidas con diferentes énfasis. Probablemente cada expresión artística comparta con otras las mismas estrategias generales para expresarse, pero algunas las combinan en otras proporciones. Si por lo general la literatura emplea principalmente a los personajes y a los puntos de vista, con las características configurativas en un papel casi siempre subordinado, la música puramente orquestal tiene una mucho mayor dependencia de la configuración, con los puntos de vista y los elementos figurativos, si es que los contiene, en un papel mucho menor.

Resumen del capítulo

La relación del arte con la expresión es absolutamente fundamental. El arte nos presenta el mundo repleto de propiedades expresivas. Nos muestra sucesos como fallecimientos, romances y victorias envueltos de sentimiento. El arte vuelve al mundo emocionalmente accesible, muchas veces de una forma de lo más perspicua, y nos muestra cosas con sus cualidades humanas manifiestas o en primer plano. Metafóricamente hablando, el arte humaniza el mundo para nosotros: nos presenta las cosas de una manera humanamente accesible. Nos permite explorar el mundo

sensiblemente mientras al mismo tiempo exploramos el mundo de los sentimientos, sus contornos y posibilidades. No puede negarse que esto es uno de los principales atractivos del arte, y además se refleja en el modo como hablamos de él: gran parte de nuestro discurso es acerca de las cualidades humanas que el arte nos hace notar, como lo esperanzador en una obra musical, la majestuosidad de una pintura o el patetismo de una danza.

La conciencia teórica de la importancia del sentimiento en las artes se hizo particularmente pronunciada a fines del siglo XVIII, quizá como resultado del romanticismo y el surgimiento de la música absoluta. Esta influencia se tradujo en un marcado giro subjetivo en la práctica artística a lo largo del siglo XIX y principios del XX, que aún no termina. Los filósofos, probablemente reflexionando sobre esa práctica, elaboraron lo que en este capítulo hemos llamado teorías expresivas del arte.

La idea principal de estas teorías es que todo el arte expresa emoción. La teoría de la transmisión y la teoría de la expresión solista son dos de las versiones más destacadas del enfoque expresivo. Ambas consideran el arte como algo fundamentalmente dedicado a la expresión de emociones. En este aspecto, las teorías expresivas del arte proporcionaron un útil correctivo a las teorías figurativas imperantes. Sin embargo, igual que los defensores de las teorías figurativas, quienes se inclinan por las teorías expresivas exageraron sus argumentos. Mucho arte es expresivo, pero no es cierto que todo arte exprese emociones. Una gran cantidad del arte del siglo XX se ocupa de ideas, más que de emociones. Y gran parte de las obras artísticas, pasadas y presentes, aspiran a provocar placer perceptual, más que a explorar posibilidades emocionales.

Así, pues, las teorías expresivas del arte no funcionan como teorías universales del arte. No obstante, aunque ellas fueran falsas, como la expresión es una característica tan importante del arte sigue siendo necesario abordarla teóricamente. No sólo tenemos que preguntar, por ejemplo, qué queremos decir cuando llamamos expresiva a una obra, sino cómo hacemos para atribuir justificadamente propiedades expresivas a obras de arte.

Una postura sostiene que esas atribuciones son siempre fundamentalmente metafóricas, pero hemos visto que atribuimos a obras de arte términos expresivos como tristeza y alegría, no de una, sino de varias maneras, y además varias de ellas son literales, no metafóricas. Por otra parte, el solo descubrimiento de que hay más de un modo de aplicar términos expresivos a las obras de arte ya vale la pena, pues nos da una imagen clara, más clara que el común, de una de nuestras actividades más generalizadas con respecto al arte.

Lecturas comentadas

Para los estudiantes que se interesen en las teorías expresivas del arte, León Tolstoi y R.G. Collingwood representan dos posturas clásicas. Tolstoi presenta una versión de lo que hemos llamado teoría de la transmisión en su libro *¿Qué es el arte?* (edición facsimilar publicada en Valladolid: Editorial Maxtor, 2012). Collingwood defiende una versión de la teoría de la expresión solista en *The Principles of Art* (Clarendon Press, Oxford, 1938 [versión en español: *Los principios del arte,* trad. de Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1960]). Otra exposición sumamente influyente de la teoría expresiva del arte es Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (Scribner's, Nueva York, 1953 [versión en español: *Sentimiento y forma,* trad. de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967]).

Sobre el romanticismo pueden consultarse M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms,* 6a. edición (Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Fort Worth, Texas, 1993), y Aidan Day, *Romanticism* (Routledge, Londres, 1996).

Puede encontrarse una introducción a las teorías expresivas en el capítulo 7 de Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1967). Nelson Goodman propone una postura sobre la expresión como ejemplificación metafórica en el capítulo 2 de su *Languages of Art* (Hackett Publishing Company, Indianápolis,

Indiana, 1976 [versión en español: *Los lenguajes del arte,* trad. de Jem Cabanes, Paidós, Barcelona, 2010]). Para una crítica de la postura de que la expresión es ejemplificación metafórica, véase Guy Sircello, *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression* (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1972); y Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions* (Temple University Press, Filadelfia, 1984). *The Concept of Expression,* de Alan Tormey (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1971), también contiene un importante debate sobre la expresión artística.

Hay muchos artículos sobre la expresión en la literatura filosófica. Unos buenos puntos de partida son: Robert Stecker, "Expression of Emotion in (Some of) the Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 42, no. 4, verano de 1984, pp. 409–418; Bruce Vermazen, "Expression as Expression", *Pacific Philosophical Quarterly,* vol. 67, no. 3, julio de 1986, pp. 196–224, e Ismay Barwell, "How Does Art Express Emotion?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 45, no. 2, invierno de 1986, pp. 175–181.

Capítulo 3
Arte y forma

PARTE I
El arte como forma

El formalismo

Igual que la teoría expresiva, el formalismo surgió como reacción a las teorías figurativas del arte, y del mismo modo que la teoría expresiva, fue empujado por cambios asombrosos en la práctica artística. Las prácticas artísticas que fueron especialmente relevantes para el surgimiento del formalismo fueron las innovaciones en pintura y escultura conocidas como arte moderno o modernismo. Este arte, en el que se cuentan el cubismo y el minimalismo, tiende a la abstracción. Los artistas modernos evitaban la ilustración gráfica y hacían pinturas de formas y masas de color a menudo no figurativas. Su propósito no era captar los aspectos perceptuales del mundo sino, casi siempre, hacer imágenes interesantes por su organización visual, su forma y su deslumbrante diseño.

Sin lugar a dudas, una causa esencial de la evolución de este tipo de arte moderno fue el advenimiento de la fotografía. Ésta facilitó la producción de imágenes de extraordinaria verosimilitud de manera automática y económica. Las familias podían

conseguir retratos fácilmente, sin los gastos en tiempo y dinero en que se incurría al posar para una pintura. A fines del siglo XIX y principios del XX parecía que la fotografía podía obligar a liquidar el negocio de la pintura como imitación. Para sobrevivir, los pintores tuvieron que buscar una nueva ocupación, o al menos un nuevo estilo.

La abstracción fue una de las opciones que encontraron para adaptarse a las circunstancias cambiantes. De fines del siglo XIX en adelante, cada vez más pintores se involucraron en la creación de pinturas no objetivas, preocupadas sobre todo por la articulación de la superficie de la pintura, más que por la referencia a la "naturaleza". En lugar de tratar la pintura como un pedazo de vidrio —un espejo o un cristal transparente hacia el mundo—, los pintores empezaron a explorar la textura del vidrio mismo. Más que ver en él o a través de él, dirigieron su atención *a* él. Esto era la pintura por la pintura, que experimentaba con las posibilidades de la forma, la línea y el color; ya no se trataba de pintar para mostrar el mundo.

La evolución del arte moderno ocurrió poco a poco. Al principio, los impresionistas "disolvieron" la solidez del plano del cuadro, aunque todavía era posible reconocer objetos en sus pinturas. Pero párate cerca de un óleo impresionista y se vuelve una superficie pura donde el juego de colores interactúa divinamente. Luego Cézanne llevó más lejos la experimentación y redujo los objetos a sus formas geométricas subyacentes: cuadrados, esferas y cubos, hasta que naturalezas muertas de frutas reconocibles mostraron su estructura visual básica. El cubismo no estaba lejos, y con él allí alboreaba la era del arte abstracto, que ha dominado gran parte de la pintura del siglo XX.

Como vimos en los capítulos anteriores, la teoría figurativa del arte no era la indicada para este tipo de pintura, pues mucho arte abstracto no representa nada. El arte moderno, por lo tanto, requería una nueva clase de teoría para que se le concediera la categoría de arte. En el mundo de habla inglesa, el teórico más influyente del nuevo arte quizá haya sido Clive Bell. Su libro *Art* enseñó a generaciones de espectadores cómo entender el arte

moderno. Aunque no sea más que eso, este libro presagió una revolución en el gusto.

De acuerdo con Bell, lo que determina si una pintura es o no arte es su posesión de *forma significativa*. Esto es, una pintura es arte si y sólo si tiene un diseño destacado. Aunque la importancia de la forma se hizo particularmente evidente con la tendencia del arte moderno hacia la abstracción, la forma significativa era una propiedad que, se decía, poseían todas las obras de arte pasadas, presentes y futuras. La forma significativa está conformada por disposiciones de líneas, colores, formas, volúmenes, vectores y espacio (espacio bidimensional, espacio tridimensional y su interrelación). Según esta postura, el arte genuino se dirige a la imaginación como las figuras de la psicología de la Gestalt, empujando al espectador a llenar la obra de arte de tal manera que se perciba como una configuración de líneas, colores, formas, espacios, vectores, etcétera.

Para ver lo que quería decir Bell, considérese una pintura como *El juramento de los Horacios,* de David. Aunque es figurativa, la pintura destaca sobre todo por su estructura. Es centrípeta: jala al espectador hacia dentro, al centro de la imagen donde los brazos y las espadas de los Horacios forman una auténtica *X*, prácticamente un blanco hacia el que el resto de las líneas de fuerza y los vectores en la composición conducen al ojo. Para Bell, la estructura unificada de pinturas como ésta es lo que las hace arte. Sus propiedades gestálticas fuerzan nuestra atención y nos animan a quedarnos mirando y contemplar las maneras en que la composición interactúa con nuestras capacidades perceptuales, sirviéndonos así de pretexto para explorar nuestra sensibilidad: para tomar nota, por ejemplo, de cómo determinada línea diagonal dirige nuestra atención hacia el primer plano.

Desde luego, esta postura es muy apropiada para analizar el arte moderno abstracto. Con su énfasis en la estructura, rastrea lo valioso en el arte no objetivo y no figurativo de manera más certera que las teorías figurativas. Como teoría de las nuevas direcciones en la pintura del siglo XX era evidentemente superior a la teoría figurativa del arte. El formalismo tenía, además, la ventaja

de mostrar a los europeos el valor (los valores formales) inherente a muchas de las obras de arte no imitativas y "deformadas" de culturas no occidentales que estaban empezando a aparecer, cada vez con mayor frecuencia, en los museos de las sociedades del Atlántico Norte. Así, pues, el formalismo convencía no sólo porque identificaba lo que tenía de importante el arte moderno, sino también porque proporcionaba un modo de apreciar mucho arte tribal, al que de otro modo no se podía acceder. Esto es, los artefactos del arte tribal en cuestión, aun si se apartaban de los cánones de estricta verosimilitud, como las obras abstractas modernas, eran arte porque poseían una forma significativa.

Sin embargo, teóricos como Bell no defendían simplemente que el formalismo fuera la mejor teoría para las expresiones artísticas que estaban surgiendo y para las que apenas se estaban reconociendo. Sus afirmaciones eran más ambiciosas: sostenían que el formalismo revelaba el secreto de todo arte para toda época. Presentaban el formalismo como la teoría integral de la naturaleza de todo el arte. Aseguraban que obras históricas como *El juramento de los Horacios* eran obras de arte porque también ellas poseían una forma significativa.

Desde luego, la mayoría de la obra dentro de la tradición era figurativa, pero los formalistas sostenían, contra lo que dice la teoría imitativa, que si eran obras de arte genuinas no gozaban del estatus de arte en virtud de sus características figurativas sino en virtud de sus propiedades formales, como la unidad. Por lo tanto, una consecuencia del formalismo fue que nuestra idea de la historia del arte debía concebirse de nuevo. Supuestas obras de arte que se habían considerado tales sólo porque eran figurativas ahora debían sacarse del canon, mientras que obras no figurativas o "deformadas", como las esculturas tribales, que poseían forma significativa debían incorporarse a la historia del arte.

Desde el punto de vista formalista, el arte podía ser figurativo. Pero a diferencia del defensor de la teoría figurativa, el formalista consideraba que la representación era una propiedad incidental, más que esencial, de las obras de arte. La forma significativa era el sello distintivo del arte. De hecho, a los formalistas les preocupaba que la representación pudiera incluso ser un obstáculo para la apreciación de la interpretación formal de las obras, e inundarla con torrentes de observación anecdótica.

Esto no llevó al formalista a declarar que la representación automáticamente inhabilitaba a un candidato para ser parte del orden del arte. Obras como *El juramento de los Horacios* se pueden clasificar como obras de arte, pero no en vista de su contenido figurativo: sólo en función de sus propiedades formales. Para el formalista, el contenido figurativo de una obra de arte es *estrictamente ajeno* a su estatus de arte. La forma es todo lo que marca la diferencia.

El formalismo encontró su sitio natural en el ámbito de la pintura. No obstante, era fácil extender la postura a otras artes. Evidentemente, la mayor parte de la música orquestal no es figurativa (esto siempre fue un disgusto para la teoría figurativa del arte), pero no tiene nada de polémico describir la música en términos del juego temporal de formas auditivas. Escuchar los temas recurrentes, las variaciones y las secuencias de estructuras auditivas es el punto de partida para la apreciación musical. De hecho, el formalismo presenta un enfoque con respecto a la música todavía más amplio que la teoría expresiva, pues, como vimos en el capítulo anterior, no toda la música es expresiva. Podría decirse, empero, que todo posee una forma, y el formalista haría una pregunta retórica: ¿siquiera sería música si no tuviera forma? Un sonido informe, cabría decir, simplemente no es música.

Debido a la influyente crítica de teóricos como André Levinson, los principios del formalismo se extendieron a la danza, mientras que la idea de forma se volvió un dogma de la moderna teoría arquitectónica. La literatura parecería ser una expresión artística un poco más difícil de explicar exclusivamente en función de la forma; no obstante, además de señalar la importancia crucial de características de la poesía como la métrica, el ritmo y las estructuras genéricas (como la *forma* soneto), los formalistas pudieron anotar que las historias también poseen atributos formales, como las estructuras narrativas y los puntos de vista alternos, que permitirían a los teóricos afirmar que están en el centro

de la experiencia literaria. Desde luego, los formalistas no podían negar que la mayor parte de la literatura poseía contenido figurativo. En vez de eso aseguraban, en particular los formalistas rusos, que ese contenido sólo sirve para motivar recursos literarios, y en última instancia es al juego de recursos literarios a lo que se debe el estatus artístico de poemas, novelas, etc., al menos en esos casos que son verdaderamente artísticos.

En cierto sentido, el formalismo es una doctrina muy igualitaria. Anteriormente, ciertas imágenes se clasificaban como obras de arte en virtud de su posesión de cierto contenido figurativo muy valorado: temas históricos, religiosos, mitológicos, etc. Pero según el formalismo, cualquier cosa podía ser arte; cualquier cosa podía ser parte del juego, siempre y cuando poseyera forma significativa. El formalismo modificó la manera de pensar acerca del arte. Algunas obras amorfas, pese a ser figurativas, fueron destituidas del viejo orden del arte, mientras que otras obras, hasta entonces modestas y privadas del derecho a ser consideradas arte, como el arte decorativo ingenioso, pudieron asumir su legítima posición al lado de obras de arte con tema edificante. Así, el formalismo puede distinguir arte en el trabajo de las mujeres bordadoras, por ejemplo, que la teoría figurativa ignora.

Sin embargo, lo atractivo del formalismo no tan sólo se debe a que esté abierto a una gama más amplia de logros que las teorías figurativas del arte: también puede reivindicar otros argumentos convincentes a su favor. El primero puede llamarse el "argumento del común denominador", que comienza con la presuposición inocua de que si algo va a contar como condición necesaria para tener estatus de arte, entonces debe ser una propiedad que toda obra de arte tenga. Esto está incorporado a la definición de lo que es ser una condición necesaria.

A continuación, el formalista nos invita a considerar posibles rivales del papel de condición necesaria para adquirir el estatus de arte. Desde luego, la forma es uno. Pero, como hemos visto, también lo es la posesión de propiedades figurativas o expresivas. Sin embargo, no todas las obras de arte son figurativas; por ejemplo, muchos cuartetos de cuerdas, o diseños abstractos puramente

decorativos, como la obra de un Josef Albers, un Dan Flavin o un Kenneth Noland. Tampoco todas las obras de arte poseen cualidades expresivas; como vimos en el capítulo anterior, algunos artistas incluso aspiran a eliminar de su obra las cualidades expresivas y se esfuerzan por crear obras de interés puramente formal, tal como muchos de los ballets abstractos de George Balanchine. Así, pues, no todas las obras de arte son expresivas.

Eso nos deja con la forma como el candidato más viable. Por otra parte, aunque hemos llegado indirectamente a esta conclusión invalidando alternativas competidoras, el resultado suena convincente de inmediato, pues es cierto que todas las obras de arte parecen tener, como mínimo, forma. La forma es el común denominador de todas las obras de arte, la propiedad que todas comparten, ya se trate de pintura, escultura, teatro, fotografía, cine, música, danza, literatura, arquitectura o lo que sea. Al menos a primera vista, el formalismo parece ser la hipótesis más prometedora que hayamos visto hasta ahora: una mucho más abarcadora que las teorías del arte figurativas o expresivas.

Entonces, planteando esquemáticamente el argumento:

1 Sólo si *x* es una característica de todas las obras de arte *x* es un aspirante viable a ser una característica esencial (necesaria) del arte.
2 La representación, la expresión o la forma es una característica de todas las obras de arte.
3 La representación no es una característica de todas las obras de arte.
4 La expresión no es una característica de todas las obras de arte.
5 Por lo tanto, la forma es una característica de todas las obras de arte.
6 Por lo tanto, la forma es un aspirante viable a ser una característica esencial de todas las obras de arte.

Este argumento sugiere que la forma es el aspirante más viable (de entre los competidores más conocidos) a servir como con-

dición necesaria del arte. Así, *x* es una obra de arte sólo si posee forma. El argumento del común denominador, con todo, no nos proporciona una condición suficiente para tener estatus de arte, pues muchas cosas aparte del arte también tienen forma. De hecho, tal como está planteada, la condición es demasiado amplia, pues, en algún sentido, puede decirse que todo posee forma.

Así, el formalista tiene que decir que "*x* es arte sólo si posee *forma significativa*", aunque, por supuesto, esto seguirá sin diferenciar al arte de muchas otras cosas, pues resulta que un discurso bien hecho sobre la economía de las granjas lecheras y un teorema matemático también pueden poseer forma significativa. Para demostrar que la posesión de una forma significativa proporciona una condición suficiente para tener estatus de arte, el formalista necesita otro argumento. Por lo general, el formalista intenta responder a esta dificultad aludiendo a la *función* de las obras de arte, en contraste con otras cosas.

Los discursos y los teoremas matemáticos pueden poseer forma significativa, pero su propósito principal no es exteriorizar su forma. La función principal de un discurso sobre la economía de la producción de leche es informar sobre una situación. Se acomete una prueba matemática a fin de llegar a una conclusión. Estas actividades pueden tener como resultado productos notables por su forma, pero mostrar su forma no es aquello para lo que principalmente sirven. Si carecieran de forma significativa, de todas maneras podrían ser vehículos altamente utilizables para el cumplimiento de sus funciones. El arte es diferente de estas otras actividades, sugiere el formalista, en cuanto que está excepcionalmente interesado en manifestar la forma.

El formalista afirma que ninguna otra actividad humana tiene la manifestación de la forma como su esfera de valor especial o peculiar. Es su preocupación primordial con la exploración de la forma lo que delimita el dominio del arte para separarlo de otras prácticas humanas. Mientras que el contenido figurativo no les es intrascendente a los discursos económicos o los teoremas matemáticos, la representación siempre les es estrictamente intrascendente a las obras de arte.

El arte puede interesarse por temas religiosos o políticos, por la educación moral o por cosmovisiones filosóficas, pero también se interesan en ellos muchas otras cosas. En efecto, cuando se trata de transmitir información moral y cognoscitiva, muchas cosas, como los sermones, los panfletos, las notas editoriales en los periódicos o los tratados de filosofía, casi siempre son mejores que el arte. Lo que éste tiene de particular es que, por encima de todo, se interesa en descubrir estructuras formales concebidas para alentar nuestra interacción imaginativa con ellas. De hecho, muchos formalistas argumentarían que las obras de arte en última instancia tienen contenido cognoscitivo y moral, entre otros tipos de contenido figurativo, tan sólo para motivar la manifestación de propiedades formales. Un sermón sentimentaloide será considerado satisfactorio con tal de que mueva a un público a la adoración divina, pero nada contará como arte si no consigue manifestar una forma lo suficientemente significativa para intrigarnos.

La doctrina del formalismo concuerda muy bien con un sinfín de nuestras intuiciones sobre el arte. Juzgamos valioso mucho del arte del pasado, pese a que ahora sabemos que las ideas que representa son obsoletas. Esto contrasta con la física, donde las teorías desacreditadas están olvidadas desde hace tiempo y rara vez se consultan. Es así porque la función primordial de la física es darnos información sobre el universo. Sin embargo, se cree que la información sobre el universo que contienen muchas obras de arte del pasado está equivocada. Entonces, ¿por qué todavía leemos *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio o la *Teogonía* de Hesíodo? El formalista puede explicarlo: se debe a sus virtudes formales, como pasa también con la arquitectura de Angkor Wat, cuya representación del cosmos se sabe que es falsa.

Por otra parte, a menudo sucede que criticamos ciertas películas por estar demasiado orientadas a dar un mensaje, mientras que elogiamos otras por ser buenas en su género. ¿A qué se debe? El formalista tiene una respuesta preparada: una película tonta y amoral puede ser formalmente interesante: puede emplear sus recursos formales (edición, movimiento de cámara, esquemas de

color, etc.) de modos que apelen atractivamente a nuestra sensibilidad. En muchas de esas películas, el contenido temático es insignificante, incluso bobo, pero su organización formal es fascinante, mientras que una película con una gran idea, por importante que sea y por más que se exprese con gran fervor, puede darnos la impresión de ser, como se dice, poco cinematográfica en general.

Con una película así, que pretende mostrar una "gran idea", podemos sentir que en el fondo no es realmente una película. O, como dice el adagio de cineastas y cinéfilos, "si quieres mandar un mensaje, ve con Western Union". Una película de tema sensiblero puede ser una especie de sermón, pero no es arte cinematográfico, a menos que presente una forma significativa. Así, pues, el formalismo parece estar en sintonía con algunas de nuestras intuiciones acerca del arte, en especial en lo referente al carácter fundamental de la inventiva formal. Esto es una consideración tentadora a su favor.

Las anteriores consideraciones sugieren un argumento a favor de la postura de que una condición suficiente para que haya arte es que una obra sea algo concebido con la función primaria de presentar una forma significativa. Llamémoslo el argumento de la función.

1 Sólo si *x* es una función primaria que sea exclusiva del arte, *x* será una condición suficiente para el arte.
2 La función primaria exclusiva del arte es la representación, la expresión o bien la manifestación de una forma significativa por sí misma.
3 La representación no es una función primaria exclusiva del arte.
4 La expresión no es una función primaria exclusiva del arte.
5 Por lo tanto, la función primaria exclusiva del arte es la manifestación de una forma significativa por sí misma.
6 Por lo tanto, la manifestación de una forma significativa por sí misma es condición suficiente para el arte.

Aquí es importante observar que por función se entiende el propósito que se intenta que la obra cumpla, o con el cual fue concebida. Necesitamos este requisito por dos razones. En primer lugar, si no se añade la idea de intención, entonces las bellezas naturales podrían considerarse obras de arte, pues pueden poseer forma significativa sin ser obras de arte. Y en segundo lugar, si la simple posesión de una forma significativa fuese la prueba decisiva de estatus artístico, entonces muchas obras de arte tendrían que descartarse sólo porque el artista no consiguió conferir una forma significativa a su obra. Pero las obras de arte son arte aunque no consigan descubrir una forma significativa; es decir, muchas obras de arte son formalmente inadecuadas, y malas por esa razón, y, con todo, siguen siendo obras de arte. Debemos dar lugar en el mundo para el arte malo. Una teoría no puede convertir al mal arte en algo inexistente.

Si sólo se considera arte la obra que consigue una forma significativa, entonces sólo lo que ahora llamamos buen arte contará como tal. Pero al mismo tiempo clasificamos el mal arte también como arte, lo que desde luego presupone que las malas obras de arte son arte. Categorizar como arte sólo el buen arte da lugar a una teoría del arte encomiástica, una donde arte=buen arte. Sin embargo, eso nos deja sin saber dónde ubicar el arte malo. En consecuencia, para evitar hacer del formalismo una teoría encomiástica, más que una clasificatoria, tenemos que añadir a la fórmula que una obra de arte sea algo con lo que primordialmente se *intente* manifestar una forma significativa. Puede fallar en su intención; según el formalista, eso es justo lo que pasa con el arte malo.

La representación no es condición suficiente para tener estatus de arte, pues no es una función exclusiva del arte. Las cajas de cereal comunes y corrientes, tal como son, usan representaciones pensadas para transmitir información. Tampoco la expresión es una función exclusiva del arte. Los discursos de odio son expresivos, pero casi nunca son arte.

Por un lado, la representación y la expresión son demasiado excluyentes para funcionar como condiciones necesarias para

tener estatus de arte, y, por el otro, no son suficientes para distinguir entre obras de arte y otras cosas. En consecuencia, en la medida en que la representación y la expresión sean al mismo tiempo demasiado incluyentes y demasiado excluyentes, no proporcionan condiciones ni necesarias ni suficientes para el estatus de arte. De ahí que el formalismo parezca ofrecer la teoría del arte más viable. Esto es:

> *x* es una obra de arte si y sólo si *x* está concebida primariamente para poseer y manifestar una forma significativa.

Esta teoría concuerda bien con nuestra experiencia de mucho arte moderno, en el que atendemos fundamentalmente a cosas como la manera en que un bloque de color se acerca sobre el plano del cuadro mientras otro se aleja. Y el formalismo es excelente para explicar por qué seguimos apreciando arte pasado cuyo contenido figurativo es anticuado. El formalista dice que seguimos apreciando su organización: por ejemplo, su unidad compositiva.

Objeciones al formalismo

El formalismo es la doctrina que sostiene que algo es una obra de arte sólo si está concebido con la intención primaria de que posea y manifieste una forma significativa. Esto no implica que las obras de arte no puedan ser figurativas, pues las representaciones pueden tener una forma significativa. Sin embargo, tales objetos no son arte porque sean figurativos, sino por la forma significativa que muestran o tratan de mostrar. Es decir, el contenido figurativo siempre es estrictamente ajeno a la cuestión de determinar si un candidato a obra de arte en efecto lo es. Así, el *Guernica* de Picasso no es arte porque represente un bombardeo aéreo, sino porque su yuxtaposición de figuras es deslumbrante.

Sin lugar a dudas, el formalismo distingue lo importante en muchas obras artísticas, pero cabe preguntar: ¿es una adecuada teoría integral de todo el arte? Podemos comenzar a investigar

preguntando si la intención *primaria* de manifestar una forma significativa es una propiedad necesaria de todo el arte.

Un repaso superficial de la historia del arte sugeriría que no es así. Mucho arte tradicional era religioso o político, concebido ante todo para glorificar dioses y santos, señalados acontecimientos religiosos, victorias militares, las coronaciones de reyes, las firmas de alianzas y tratados, etc. Los propósitos primarios de los vitrales de las catedrales y de las ilustraciones de la vida de Buda son educativos: tienen la intención de permitirles a los espectadores recordar importantes doctrinas religiosas y morales. Mucho del arte tradicional conmemora sucesos: está concebido para traer momentos históricos a las mentes de los espectadores y para recordarles las obligaciones que tales sucesos les han legado como miembros de una cultura, raza o nación comunes.

Todo esto es evidente, y por lo general esas intenciones pueden leerse en la superficie de las obras en cuestión. El Arco del Triunfo en París está concebido principalmente para celebrar victorias y el Monumento a Lincoln para conmemorar la emancipación. ¿Quién podría pensar de otro modo? Pero si muchas obras de arte están concebidas en primer lugar para cumplir planes sociales más amplios, entonces la intención primaria de manifestar forma significativa no puede ser una condición necesaria para todo arte, pues debería ser bastante obvio que mucho arte (quizá la mayor parte) está primariamente concebido con otras funciones en mente.

El formalista puede responder a esta objeción que nuestro problema proviene de interpretar su requisito en singular y no en plural. Cabría decir que un objeto puede tener más de una función primaria y que éstas pueden coexistir. La idea es ésta: un retablo puede concebirse para celebrar la resurrección de Jesús y recordarle al espectador la enseñanza de su sacrificio. Ése es uno de sus propósitos. Sin embargo, otro propósito del mismo peso es que el espectador aprecie el diseño de la obra. El artista tiene dos propósitos: celebrar la resurrección de Cristo y hacer un objeto bello. Los dos están simultáneamente en el primer plano de la intención del artista.

El formalista podría añadir que a esta última intención se debe que visitemos iglesias de confesiones a las que no pertenecemos: para apreciar la belleza evidentemente intencionada y la delicadeza de la obra. También sostendrá que esas obras tenían que concebirse con la intención de que la obra fuera así apreciada; de otro modo, el artista no habría prodigado tanto cuidado al ejecutar su creación. De tal suerte, los objetos que se han hecho con la intención primaria de desempeñar alguna función social, si son obras de arte genuinas, también estarán hechos con otra intención igualmente motivadora y, por ende, primaria, a saber, la intención de manifestar una forma significativa para que los espectadores la aprecien.

O, si la idea de dos o más intenciones *primarias* le suena al lector prácticamente contradictoria, el formalista puede dar cabida a esos recelos debilitando su postura de modo que únicamente afirme que algo es una obra de arte sólo si el objeto del que se trate se ha hecho con una intención (que puede o no ser la intención primaria, sino sólo una secundaria, terciaria o aún más remota) de que la obra manifieste una forma significativa. No parece poco razonable, ¿o sí? ¿Por qué el artista se habría esmerado tanto en crear una disposición formal significativa si no hubiera tenido el propósito de que se manifestara y llamara la atención?

Sin embargo, esta maniobra conceptual es inadecuada. Por ejemplo, en culturas de todo el mundo son comunes ciertas figuras de demonios. Su función primaria es la protección: se supone que repelen a los intrusos. Les dicen a los desconocidos: "Cuidado con el demonio", o se busca que causen la ilusión de que el demonio ya está suelto. Con estas figuras se quiere espantar y ahuyentar a la gente.

Además, normalmente consideramos obras de arte a tales esculturas. Pueblan los museos de todo el mundo y son piezas codiciadas en las colecciones privadas. Pero es enteramente inverosímil que estas obras se hayan concebido con alguna intención de manifestar una forma significativa. No van a espantar a nadie si al mismo tiempo invitan a la apreciación de su forma significativa. Sus creadores lo deben saber. Entonces no pudieron haber tenido la intención de que sus obras manifestaran una forma significativa.

Ahora bien, puede ser que estas figuras de demonios posean forma significativa, pero no es parte de la intención del artista —ni primaria ni de otra clase— mostrarla, pues si él consigue manifestar una forma significativa se arriesga a anular el aspecto aterrador de su obra y, por ende, frustra o al menos compromete sus propósitos. Así, no puede ser que de manera universal la intención de manifestar una forma significativa avale toda obra de arte.

Es probable que contraejemplos así inclinen al formalista a repensar cómo se formula esta condición necesaria. Parece que surgen dificultades con respecto al requisito de que la manifestación de una forma significativa sea planeada o intencional. Entonces, ¿por qué no evitar el problema abandonando la expectativa de que la manifestación sea intencional y limitarse al requisito de que la obra de arte posea y manifieste una forma significativa? Pero, como ya hemos visto, en esa dirección también hay inconvenientes.

Por un lado, está el ya mencionado problema del arte malo. El arte puede ser malo por carecer de forma significativa, pero no por ello deja de ser arte. La modificación que se nos ocurrió para el requisito de la forma significativa nos impide hablar del arte malo, sólo del no arte. Pero el arte malo no es no arte; la Antártida es no arte. El arte malo sigue siendo arte, aunque de una especie inferior. Así, modificar la condición es demasiado exclusivo; no sirve como condición necesaria para tener estatus de arte.

Por otro lado, está el problema de la naturaleza, que puede tener forma significativa —basta con estudiar el juego de colores en los follajes del campo en otoño o escuchar los ritmos de un arroyo ondulante—, pero la naturaleza no es arte. Ante el requisito de que la posesión y manifestación de una forma significativa sea algo planeado, el formalista puede excluir a la naturaleza del corpus del arte, pues no hay ninguna intención de nadie detrás de las bellezas de la naturaleza. Sin embargo, una vez que se abandona el requisito de la intención, la definición

del formalista debe considerar arte a la naturaleza, y eso es demasiado incluyente. Así, al deshacerse del requisito de la intención oportuna, la formulación corregida no consigue proporcionar una condición suficiente para tener estatus de arte.

En este sentido, el formalista parece estar atrapado en un dilema. O bien considera la intención de manifestar forma significativa una condición necesaria para tener estatus de arte, o no. Si lo hace, su condición será demasiado excluyente e ignorará el estatus artístico de las esculturas demoniacas. Pero si no considera obligatoria la intención, tendrá que enfrentarse al problema de dejar el arte malo fuera de su concepción de arte, y a la naturaleza dentro. Ninguna de estas alternativas parece muy apetecible.

Y el componente de la intención no es la única parte inestable de la teoría formalista. Lamentablemente, la idea misma de forma significativa es indeterminada. ¿Qué es exactamente? El formalista no nos ha dado un modo de distinguir entre forma significativa y forma insignificante. Hemos visto algunos ejemplos, pero no nos han dado principios para reconocer la diferencia. ¿Qué hace que una yuxtaposición de formas sea significativa y otra no? No tenemos modo de determinarlo. Así, en el fondo del formalismo hay oscuridad; la teoría es inútil, pues su término central no está definido.

El formalista podría decir que una obra tiene forma significativa si es deslumbrante. Pero eso no basta, pues una obra puede ser deslumbrante por razones distintas de las formales, o incluso en virtud de propiedades formales que no son significativas en el sentido formalista, como su monótono color inusual. Sin una caracterización de la forma significativa, ¿cómo sabremos si una obra es deslumbrante porque posee forma significativa más que por alguna otra razón?

A menudo los defensores de esta corriente tratan de arreglar estas deficiencias diciendo que la forma significativa es tal que causa en los espectadores un estado de ánimo particular. Esa sugerencia, empero, no es de gran utilidad, a menos que el formalista pueda definir ese estado de ánimo; de lo contrario nos quedamos con un concepto sin definir haciéndose pasar por definición de otro, lo cual de hecho es equivalente a no tener ninguna definición.

El formalista tampoco puede decir que la forma significativa causa en los perceptores ese estado de ánimo peculiar que es la aprehensión de la forma significativa, pues se trata de una definición circular. Ya tendríamos que contar con el concepto de forma significativa para saber si un estado de ánimo es en efecto la aprehensión de la forma significativa.

En el siguiente capítulo analizaremos otros intentos de elaborar la idea de que las obras de arte evocan ciertos estados de ánimo distintivos. Hasta entonces no podremos redimir por completo esta manera posible de definir la forma significativa. No obstante, en este punto la carga de la prueba la tiene el formalista, pues, a juzgar por las apariencias, es poco probable que haya un estado de ánimo distintivo provocado por todas las obras de arte. Es decir, como hay tantos tipos diferentes de obras de arte que requieren toda clase de respuestas mentales diferentes, es dudoso que haya sólo un estado de ánimo compartido por todas. ¿De verdad una novela feminista engendra la misma clase de estado de ánimo que un huevo de Fabergé? Mientras no superemos esos obstáculos, la sugerencia de que la forma significativa puede definirse en términos del estado de ánimo distintivo que provoca será discutible.

Pero quizá el formalista diga que aquí en realidad no necesitamos una definición de forma significativa. Todo mundo sabe lo que es. Todo mundo puede distinguirla. Tiene que ver con las proporciones, en particular aquellas como la sección áurea, las simetrías, las asimetrías, los equilibrios, los desequilibrios llamativos, la tensión, la unidad, el contraste, y cosas por el estilo. En lenguaje ordinario podemos encontrar ejemplos de forma significativa con un grado de convergencia sorprendente. Puede ser que no los llamemos forma significativa, pero si nos piden que elijamos muestras de obras de arte con sólidas cualidades formales —sobre todo la unidad—, podemos hacerlo con una alta proporción de acuerdo. Sabemos qué estamos buscando: motivos repetidos, equilibrios, fuertes contrastes, simetrías, etc. Podemos

aplicar la idea de forma significativa sin tener una definición. Por esto, sugiere el formalista, la ausencia de una caracterización de la forma significativa no es el enorme impedimento que hemos dado a entender.

Pero si le tomamos la palabra al formalista y usamos nuestras intuiciones de lenguaje ordinario para aplicar el concepto de for ma significativa, hay muchos contraejemplos a la tesis de que la forma significativa (o la intención de manifestarla) es una condición necesaria del arte. El compositor John Cage creó una obra llamada *4′ 33″*, generalmente considerada un importante ejemplo del arte del siglo XX. Se conforma de una serie de instrucciones: un pianista deberá sentarse frente al piano y abrir una partitura, pero no tocará las teclas. La representación consiste en todos los sonidos ambientales que tienen lugar en el subsiguiente intervalo de cuatro minutos con treinta y tres segundos. Si alguien tose y arrastra su silla por el suelo, eso es parte de la pieza. Si suena un teléfono celular, o una camioneta pasa por afuera retumbando, también eso es parte de la pieza. Lo mismo si alguien enciende un radio y oímos a Howard Stern vanagloriándose. Entonces el pianista cierra la partitura y termina la pieza.

Evidentemente, lo que se oiga de una representación a otra variará con los lugares. Los sonidos que forman *4′ 33″* no tienen un orden formal predeterminado; a ese respecto, la composición es aleatoria. El objetivo de la pieza es hacernos reparar en los sonidos, a menudo desatendidos, de la vida cotidiana: contemplarlos al menos por cuatro minutos con treinta y tres segundos.

Es una obra de arte, pero, si usamos nuestras intuiciones de lenguaje ordinario, no diremos que posee una forma significativa. De hecho, nos parecerá amorfa: tanto como el despliegue de sonidos cotidianos que nos acometen día con día. Tampoco se le puede atribuir a Cage la intención de manifestar una forma significativa. Él ha ideado una situación en la que la ausencia de forma ha sido designada el objeto de nuestra atención. Pero si, en lo que respecta a los criterios inherentes al lenguaje ordinario, es posible, igual que en *4′ 33″*, conseguir hacer una obra de arte intencionalmente carente de forma, entonces ni la forma significativa ni la intención de manifestarla es condición necesaria del arte.

Además, Cage no es el único artista que explora de manera intencional la ausencia de forma —en nuestro sentido del lenguaje ordinario—. El escultor Robert Morris es otro. Su pieza *Steam* (Vapor) emite vapor por debajo de una cama de piedras, y la "figura" resultante es tan amorfa como el vapor. Igualmente, su escultura *Sin título (Threadwaste)* [*Desecho de hilos*] *(Untitled [Threadwaste])* de 1968 está formada de desechos de hilos, asfalto, espejos, tubos de cobre y fieltro, esparcidos en el suelo, y ese mismo año realizó *Sin título (Dirt)* [*Mugre*], consistente en una cama de mugre sobre la que untó grasa, musgo, y trozos de ladrillo, acero, aluminio, latón, zinc y fieltro, aparentemente al azar. Usando lenguaje ordinario, pronostico que lo primero que viene a la mente cuando alguien se encuentra estas piezas es "¡Qué desorden!" Si encontráramos idénticas colecciones de escombros en el suelo de nuestra sala, querríamos que se limpiara. Y si nos pidieran describirlas, diríamos que son amorfas, tan amorfas como pilas de basura (que es exactamente lo que parecen).

Hay varias razones con las que es posible defender que las obras de Morris son arte. Puede sostenerse que estas obras tratan acerca de la exploración de la pregunta "¿qué es el arte?" O un simpatizante de la teoría de la expresión podría proponer que buscan despertar sentimientos de asco o repugnancia y proyectar la cualidad de la abyección para que el público pueda contemplar este sentimiento, tanto en función de sus tonos como de sus condiciones. Sin embargo, ambas interpretaciones requieren que las obras nos den la impresión de ser amorfas, en el sentido ordinario de la palabra. Por lo tanto, contra lo que sostiene el formalismo, tenemos aquí unas obras de arte amorfas.

Quizá el formalista dirá que estas obras en realidad no son amorfas. No obstante, los sonidos ambientales en *4′ 33″* son indiscernibles de los sonidos ambientales de la vida cotidiana y que habitualmente llamamos amorfos, mientras que el vapor y las pilas de retazos que ha hecho Morris son indiscernibles de fenómenos cotidianos que consideramos amorfos. Carecen de sime-

trías, equilibrio, contraste deliberado y contrapunto, y todos los demás criterios que normalmente usamos para aplicar el concepto de forma en el discurso común.

Lo que carece de forma en la vida debe también carecer de forma en el arte cuando las obras de arte en cuestión son perceptualmente indiscernibles de sus homólogos del mundo real. Si los montículos de residuos son amorfos, también lo son las esculturas de Morris. Por lo tanto, no es cierto que las obras de arte universalmente posean y manifiesten una forma significativa, así que es falso que la forma significativa, tal como se entiende en lenguaje ordinario, o la intención de producirla, sea una característica necesaria de todo el arte.

Como último recurso, el formalista puede argüir que estas obras de Cage y Morris en realidad sí poseen y manifiestan intencionalmente una forma significativa, pues, una vez que entendemos qué es lo que buscan estos artistas, podemos ver que sus elecciones fueron pertinentes. A la función le sigue la forma. Si lo que el artista quiere es llamar la atención hacia los sonidos errantes de la vida cotidiana, la concepción de *4' 33"* es brillante. Lo consigue con economía y brío deliberados. Así, más allá de las apariencias, la obra de Cage y Morris sí manifiesta virtudes formales.

Hay mucha verdad en el argumento precedente. Sin embargo, en este momento de la discusión no está realmente disponible para el formalista, pues a fin de proponer una interpretación así de algo como *Sin título (Dirt),* es necesario saber de antemano que es una obra de arte y no un revoltijo común y corriente en el piso del garaje. Esto es, para atribuir una forma significativa a *Sin título (Dirt),* primero tendríamos que poder clasificarlo como obra de arte. Pero el formalista no puede hacerlo, pues necesita identificar la forma significativa de manera independiente a fin de clasificar algo como arte. Si —desde el punto de vista de la prioridad lógica— para poder saber si el candidato es arte primero debemos determinar si posee una forma significativa, él no ha definido el arte: eso sería una definición circular. En un gesto desesperado, el formalista podría decir: "Dejemos de hablar de forma significativa y hablemos sólo de la forma", entendida ampliamente como cualquier relación entre las partes de un todo. Algo es arte sólo si posee y manifiesta forma. Pero esto no ayuda absolutamente nada. No proporciona una condición necesaria para el arte, pues hay obras de arte —como las pinturas monocromáticas de Ad Reinhardt, Yves Klein y Robert Ryman— que no tienen partes (son bloques de un solo color). Por otra parte, interpretar de este modo la teoría formalista acabaría con cualquier esperanza de que obtuviera una condición suficiente para el arte, pues todo lo que tiene partes probablemente tiene forma en el sentido amplio, y no todo es arte. De hecho, en su *Discurso de metafísica,* Leibniz observa que todo, sin importar cuán aparentemente amorfo sea, tiene forma en el sentido de que puede idearse una ecuación matemática para representarla. Pero si es así, la forma, en el sentido sin restricciones, no es condición suficiente de nada en particular. También debería ser evidente que, aunque volviéramos al enunciado previo de la teoría —que *x* es arte si y sólo si está concebido primariamente para poseer y manifestar una forma significativa—, el formalista no ha obtenido una condición suficiente para el arte, pues en nuestro modo ordinario de hablar hay cosas que están concebidas primariamente para poseer y exhibir una forma significativa que no son obras de arte. Piénsese en un teorema matemático del que ya existe una demostración, pero es engorrosa y conlleva demasiados pasos. Una matemática puede decidir producir una prueba más elegante de una verdad ya conocida. Su objetivo no es primariamente demostrar una conclusión, sino manifestar una manera más económica —como dicen los matemáticos, "más bella"— de presentar el teorema. Sus resultados tienen una forma significativa, que puede describirse en términos de elegancia. Pero nunca una prueba matemática, ni siquiera una como ésta, es una obra de arte. En la medida en que su teoría obliga al formalista a aceptarla como tal, la teoría es demasiado incluyente. Y aquí las matemáticas no son la única fuente de contraejemplos. Los atletas y los maestros del ajedrez pueden tener la intención primaria de manifestar una forma significativa en sus actividades.

Pero ¿qué decir de los anteriores argumentos a favor del formalismo: el del común denominador y el de la función? A estas alturas hemos reunido suficientes consideraciones para ver cuál es el problema con cada uno. Hemos visto que la forma, en el sentido ordinario, no es una propiedad de todas las obras de arte. Por consiguiente, el quinto paso en el argumento del común denominador es falso, aunque es una conclusión lógicamente válida de anteriores premisas. Eso indica que una de las premisas anteriores era falsa. La primera premisa parece verdadera por definición, mientras que la tercera y la cuarta son los resultados de los dos capítulos anteriores. Entonces el problema, si es que hay uno, está en la segunda premisa. Ésta plantea que "la representación, la expresión o la forma es una característica de todas las obras de arte", y es inadecuada porque no ha listado todas las posibles alternativas, ni positiva ni negativamente. Negativamente, ha pasado por alto la posibilidad de que no haya una característica que todas las obras de arte compartan. Positivamente, no ha enumerado otros candidatos, como los que se explorarán en los siguientes capítulos, que puedan identificar un atributo de todas las obras de arte. Así, el quinto paso se ha derivado ilegítimamente de una premisa incompleta. Además, como ya se vio cuando examinamos la afirmación de que la forma es una característica de todas las obras de arte independientemente del resto del argumento, es falsa. Así, la posesión de forma no es una condición necesaria del arte.

Problemas paralelos acosan al argumento de la función. En consecuencia, el quinto paso —que la función primaria exclusiva del arte es la manifestación de una forma significativa por sí misma— es falso. Ciertos teoremas matemáticos, espectáculos deportivos y partidas de ajedrez también pueden estar pensados para manifestar forma significativa por sí misma. Y una vez más la dificultad puede rastrearse a la segunda premisa: que la función primaria exclusiva del arte es la representación, la expresión o bien la manifestación de una forma significativa por sí misma. Esta premisa es defectuosa justo porque ignora las posibilidades de que no haya una función primaria exclusiva del arte o de

que resida en algún otro lugar que no sea la representación, la expresión o la expresión de la forma. Si la segunda premisa se planteara con una clausura apropiada (*i.e.*, si se enumeraran y exploraran todas las alternativas), el paso cinco no se seguiría. Además, la idea de que la función primaria exclusiva del arte es la manifestación de forma significativa de todos modos es falsa. Como hemos visto, es demasiado incluyente. Por lo tanto, el formalismo no ha conseguido establecer una condición suficiente del arte.

Quizá el pensamiento más radical propuesto por el formalismo es que la representación, cuando se encuentra en obras de arte, siempre es estrictamente ajena al estatus del arte. En virtud de esta idea a menudo se critica a los formalistas y se los tacha de políticamente incorrectos o, al menos, insensibles. Consideran arte una producción fascista como *El triunfo de la voluntad* porque manifiesta estructuras formales fascinantes desde una perspectiva cinematográfica, mientras que muchos políticos tienen la predisposición a clasificarla no como arte sino como obscenidad. Es decir, los políticos piensan que lo que *El triunfo de la voluntad* representa tiene que ver con su estatus artístico, mientras que el formalista considera el contenido figurativo nazi como algo estrictamente ajeno a ese estatus.

No es el lugar para decidir sobre este debate particular en torno a *El triunfo de la voluntad;* a lo mejor en este caso el formalista tiene razón. Pero la suposición formalista más profunda —que la representación siempre es estrictamente ajena al estatus de arte— está equivocada. La razón para creerlo es tan sólo que en gran cantidad de ejemplos las obras de arte poseen y manifiestan una forma significativa precisamente debido a su contenido figurativo. Es decir, en muchos casos, la posesión y manifestación de una forma significativa depende de las propiedades figurativas de las obras de arte en cuestión. Por lo tanto, si la forma significativa fuera, como afirma el formalista, un criterio de estatus artístico, y si, además, muchas veces la forma significativa depende de la representación, sería imposible que la representación fuera siempre estrictamente ajena al estatus de arte.

Pensemos en un ejemplo. En *Paisaje con la caída de Ícaro* de Bruegel (figura 1) domina el primer plano un agricultor arando la tierra; en el fondo hay una marina que se extiende hasta el horizonte, y algunas montañas a cada lado de la costa. También hay dos barcos navegando en el agua. Pero si se mira de cerca la esquina inferior derecha de la pintura, también hay una pierna, pegada a un cuerpo sumergido, salpicando en la superficie.

La pierna, por supuesto, pertenece a Ícaro, quien voló tan cerca del Sol que la cera con la que se había pegado las alas se derritió, y lo hizo caer a la Tierra en picada. Lo sabemos gracias al título de la obra. Al observar la ironía del modo como la vida cotidiana sigue adelante silenciosa e impasible mientras sucesos legendarios pasan desapercibidos, la pintura expresa despreocupación e indiferencia; pero también tiene una forma significativa: está deliciosamente descentrada: tiene una asimetría que subraya el contraste entre lo cotidiano y lo trascendental.

Es decir, el centro narrativo de la pintura —Ícaro caído— está colocado a un lado, donde pasa casi inadvertido, mientras que los detalles cotidianos "de fondo" tienen el centro del escenario. La estructura narrativa y las convenciones compositivas tiran en direcciones opuestas de una manera que establece una tensión formal dinámica en la pintura y nuestra percepción de ella. Hace que nuestro ojo rebote de acá para allá entre el agricultor e Ícaro. Inicia una interesante perturbación en la por lo demás tranquila —o engañosamente tranquila— escena.

Pero para apreciar esta estructura formal es necesario atender al contenido figurativo de *Paisaje con la caída de Ícaro*. La tensión formal pertinente no podría detectarse y apreciarse —de hecho, no estaría allí— si los elementos figurativos de la pintura fueran estrictamente ajenos a ella. Desde el punto de vista formalista, *Paisaje con la caída de Ícaro* tiene forma significativa y es arte debido a características como esta interesante tensión estructural entre los "centros" narrativo y compositivo, pero sólo posee esta tensión estructural en virtud de sus elementos figurativos. Entonces, en cuanto la posesión de una forma significativa depende

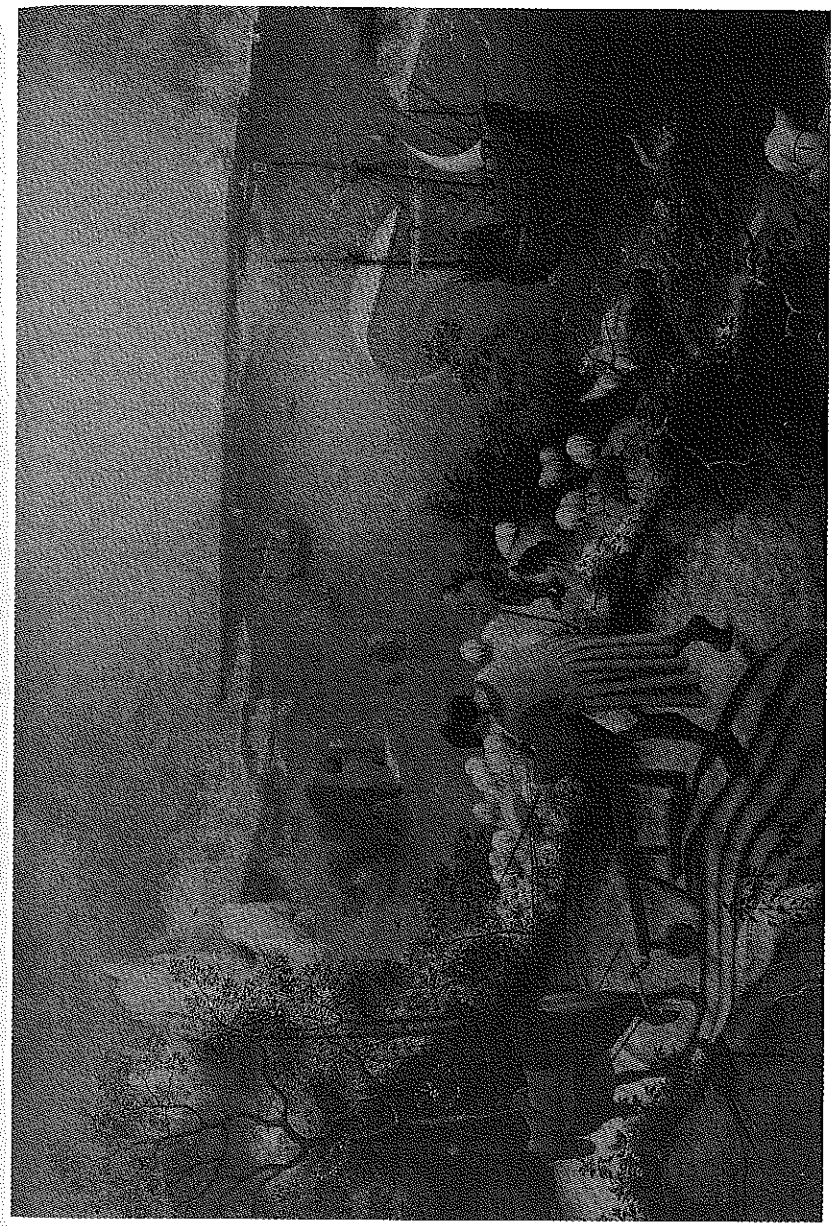

FIGURA 1. *Paisaje con la caída de Ícaro*, Pieter Bruegel el Viejo, *c.* 1558, óleo sobre tela montado en bastidor, 73.5 × 112 cm, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

a menudo de la representación, y el estatus de arte supuestamente depende de la forma significativa, no puede ser que la representación sea siempre estrictamente ajena al estatus de arte.

El problema es aún más evidente si volteamos hacia la literatura. Por lo general en ella la forma es inconcebible sin representación. ¿Cómo puede un lector distinguir la estructura trágica sin hacer caso de lo que se está representando? Hasta las inversiones en las últimas dos líneas de un soneto inglés dependen de lo que se esté representando. Quizá algunos aspectos de la literatura sean puramente abstractos —como la aliteración—, pero incluso aquí tenemos un ejemplo un tanto mixto, pues mucho de la forma en poesía es lo que se llama forma imitativa, y ésta, como su nombre lo indica, requiere atención a lo que se está representando a fin de asirlo. En consecuencia, en literatura, gran parte de la forma depende de la representación. Entonces, una vez más, si el formalista quiere sostener que sólo la manifestación de forma significativa es señal de que algo es arte, debe conceder que la representación no siempre es ajena al estatus de arte. ¿Cómo podría ser, si la forma significativa frecuentemente es superveniente de la representación?

El neoformalismo

El abandono total de la importancia del contenido para que algo tenga estatus de arte es el problema más flagrante de las teorías formalistas. Así, una manera obvia de emprender la restauración del formalismo es ofrecer algún espacio para el contenido. El neoformalista lo logra haciendo del contenido una condición necesaria del arte. Pero, desde luego, el puro contenido, incluso si se trata de un contenido artístico tradicional (como la Madonna y el niño), no basta para obtener estatus de arte: hace falta algo más. Un candidato también debe poseer forma. Sin embargo, muchas cosas que no son arte poseen forma y contenido —como las tablas de multiplicar—. Entonces debe de ser algo en el modo como la forma y el contenido se relacionan en una obra lo que la convierte en arte. Aquí, el neoformalista propone que

en una obra de arte propiamente dicha la forma y el contenido se relacionan de una manera satisfactoriamente apropiada.

Así, para el neoformalismo:

> *x* es una obra de arte si y sólo si (1) *x* tiene contenido, (2) *x* tiene forma y (3) la forma y el contenido de *x* se relacionan entre sí de una manera satisfactoriamente apropiada.

Forma y *contenido* son los dos términos clave en esta definición. Pero ¿qué significan exactamente? Una manera popular de interpretar este contraste es pensar en él en función de la analogía entre un contenedor y lo que contiene. La champaña no tiene forma, a menos que se coloque en algún recipiente: una botella o una copa. El contenedor le da su forma. Igualmente, a menudo la forma se considera el contenedor que le da forma al contenido. El contenido es el asunto de la obra de arte; la forma es lo que le da su contorno y carácter.

Esta analogía —que la forma es al contenido lo que el contenedor es a aquello que contiene— es muy común, pero inadecuada cuando se aplica a obras de arte, pues, cuando de arte se trata, suele ser imposible distinguir entre lo que se contiene y el contenedor. El contenido de la *Obertura para la gran Pascua rusa* de Rimski-Kórsakov es la realización de la euforia y la esperanza. Podemos imaginar que la forma son sólo las estructuras musicales que conforman la obra. Sin embargo, el contenido no es algo que las estructuras musicales "contengan". El contenido no existiría separado de las estructuras musicales. Aquí no hay euforia independiente de ellas. El modelo contenedor/lo que contiene presupone que los dos términos son separables, pero el contenido de la *Obertura para la gran Pascua rusa* —la euforia— no puede separarse como la champaña se separa de la botella.

Podría decirse que el contenido de la *Obertura para la gran Pascua rusa* es en realidad la Pascua y que la euforia es la forma. Pero la euforia no parece la clase de cosa que consideramos una forma. Si usamos la metáfora de contenedor/lo que contiene, la euforia se parece más a la clase de cosa que estaría contenida

en algo más. Pero entonces volvemos a la dificultad del párrafo anterior, pues la euforia de la pieza parece inseparable de la estructura musical.

Para evitar el problema de la analogía contenedor / lo que contiene, el neoformalista puede explicar de otro modo la distinción forma / contenido. Puede decirse que el contenido de una obra de arte es su significado —su tema— o aquello sobre lo que trata. La forma es, entonces, el modo de presentación de su significado, la manera como se hace que su significado aparezca, la manera como se plasma, se presenta o se articula. Su modo de presentación es lo que le da forma (en el sentido de plasmación) al significado. Podríamos entender el contenido de una obra de arte como su esencia y la forma como el modo de aparición de esa esencia.

Por ejemplo, el contenido, asunto, tema o significado de *Paisaje con la caída de Ícaro* es la manera en que la historia trascendente nos pasa desapercibida. De esto se trata la pintura. La forma de la obra es cómo se plasma este tema. Éste se articula quitando del centro al sujeto de la pintura —la legendaria caída de Ícaro— y colocándolo a un lado en un sitio donde tal vez se pierda (al menos a primera vista), presentando y reforzando así el significado de la obra a través de su apariencia visual.

Entonces el contenido de una obra de arte es su significado: el asunto de que trata; la forma es el modo de presentación del significado, la manera como el asunto de que trata se hace manifiesto o se articula. Y, no obstante, toda oración tiene contenido y forma en este sentido, pero no toda oración es una obra de arte. De acuerdo con el neoformalista, lo que distingue las obras de arte de otras cosas que tienen forma y contenido es que en las obras de arte la forma y el contenido se relacionan de una manera satisfactoriamente apropiada. Pero ¿qué es una "manera satisfactoriamente apropiada"?

Consultemos nuevamente *Paisaje con la caída de Ícaro*. Como hemos visto, su tema es que la historia nos pasa inadvertida, una verdad que a muchos les toca una fibra muy sensible. ¿Quién a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta sabía que estábamos viviendo la época de oro del *rock and roll*? *Paisaje con la caída de Ícaro* señala esto mismo al colocar el suceso principal de la pintura de tal manera que pase desapercibido. La composición descentrada sirve para dar una perfecta demostración de cómo los sucesos legendarios pueden pasar inadvertidos, ya que es muy fácil no ver la caída de Ícaro dada la manera como la pintura nos la presenta.

En lugar de mirar a Ícaro, es probable que nos quedemos absortos en la serenidad de la composición global de la pintura, tan distraídos y ajenos al apuro de Ícaro como el agricultor. Se trata de un proceder extremadamente efectivo para hacernos entender de qué se trata la pintura. Su mismo diseño nos hace darnos cuenta de su significado. Es un medio hábilmente adecuado para hacernos conscientes del asunto de la pintura. En ese sentido, la forma es apropiada para el contenido.

Y en efecto es satisfactoriamente apropiada para el asunto, pues cuando contemplamos cómo articuló Bruegel su significado estamos dispuestos a decir "¡Qué ingenioso, qué adecuado, qué conveniente!" La forma le queda al significado, hace juego con él, y cuando reflexionamos sobre la coincidencia entre el significado y la forma sentimos la satisfacción de ver un trabajo bien hecho. Aquí la unidad de significado y forma induce un sentimiento satisfactorio de estar enfrente de algo completo y que podemos expresar diciendo que en *Paisaje con la caída de Ícaro* el significado y la forma se adaptan el uno al otro de un modo "ideal" o incluso "perfecto".

El neoformalismo tiene varias ventajas sobre el formalismo; de acuerdo con él, la posesión de una forma que es satisfactoriamente apropiada para su contenido es necesaria y suficiente para tener estatus de arte. Siempre que en un objeto el significado haga juego con un modo de presentación adecuadamente satisfactorio, será arte. Al reconocer que el contenido puede tener alguna relación con el estatus de arte, esta postura evita muchos de los más problemáticos contraejemplos al formalismo. Para mencionar sólo uno, si bien *Paisaje con la caída de Ícaro* dejaba en vergüenza al formalismo, ésta puede servir de ejemplo paradigmático para el neoformalismo.

Que muchas obras de arte tengan la intención de cumplir propósitos religiosos, políticos, intelectuales y emocionales o fines sociales más amplios no le plantea ninguna dificultad al neoformalista. Esas obras se considerarán arte mientras tales propósitos se articulen y se plasmen en modos de presentación adecuados a su significado. Si la presentación no coincidiera con los propósitos de una obra determinada, el neoformalista podría preguntar por qué habríamos entonces de considerarla arte. Un sermón aburrido que contara los principios de un catecismo no sería arte, pero uno cuyos ritmos dieran alguna esperanza a lo mejor sí. ¿No es esto la clase de resultado que esperamos?

El neoformalismo también es sensible a las dimensiones expresivas de las obras de arte. Si decimos que la pintura es alegre o que expresa alegría, el neoformalismo considera la expresión de alegría como el contenido o significado de la pintura —aquello de lo que se trata— y luego pregunta si los medios formales de la pintura —sus líneas, colores y elección de asunto— son adecuados para articular esa propiedad expresiva.

En contraste, el formalismo sólo atiende las formas estructurales de esas pinturas e ignora su relación con cualidades humanas supervenientes. "Alegría" no parece el nombre de una forma significativa. Así, pues, el hecho de que con frecuencia clasifiquemos objetos como arte en virtud de sus cualidades humanas, su posesión de propiedades expresivas, le plantea serias dificultades al formalismo. En cambio, el neoformalista no enfrenta este problema.

Otra ventaja del neoformalismo por encima del simple formalismo es que puede soportar ejemplos como *4′ 33″* de Cage. Si el significado de la obra de Cage es que los sonidos ordinarios merecen nuestra atención, ha descubierto un modo sorprendentemente efectivo de presentación para promover esa intuición. Ha dispuesto la función de tal modo que todo lo que le queda al espectador es escuchar el sonido ambiental. Es una estrategia endemoniadamente económica de hacernos escuchar lo que suele pasar inadvertido, aquello que casi siempre descartamos por ser puro ruido. Nos anima a contemplar el ruido *per se* y observar su

textura y contrastes. En otras palabras, la estructura de la pieza sirve para hacer manifiesto, casi inevitable, su significado. Esto es, el neoformalista, a diferencia del formalista, puede reconocer que *4′ 33″* y otros experimentos semejantes son arte, pues para él *4′ 33″* sí tiene una forma satisfactoriamente apropiada para su contenido.

Otra virtud del neoformalismo frente al formalismo es que la idea de una forma satisfactoriamente apropiada para el contenido parece más informativa y menos oscura que la noción de forma significativa. Desde luego, no se puede listar de antemano todo tipo de forma apropiada, pues los artistas siempre están descubriendo nuevas; justamente de eso se trata la creatividad. Pero como la noción de forma apropiada está ligada al significado de la obra de arte, siempre que podemos identificar el significado de la obra estamos en posibilidad de determinar si se ha aplicado efectivamente: si la articulación promueve y refuerza ese significado. En otras palabras, el contenido determina lo que consideramos una forma apropiada. Conocer el contenido nos pone en situación de aislar los elementos que han dado lugar a él y después evaluar la idoneidad de tales elementos para plantear aquello de lo que la obra trata.

Sin embargo, los argumentos a favor del neoformalismo no sólo se basan en su capacidad de superar las deficiencias del formalismo: también hay otras consideraciones independientes a su favor. Éstas no tienen la forma de argumentos deductivos, sino más bien de inferencias a la mejor explicación. Es decir, el neoformalismo asciende de puesto debido a que es lo que mejor explica ciertas características distintivas de nuestras prácticas artísticas. Si esperamos que nuestras teorías del arte nos hagan inteligibles nuestras prácticas artísticas, entonces —argumenta el neoformalista— el enfoque es atractivo, pues explica mejor que sus predecesores algunos rasgos de nuestras prácticas artísticas.

¿Cuáles son esos rasgos que el neoformalismo supuestamente explica mejor que nadie? Por mencionar algunos, un fenómeno es el cambio artístico. El arte está en constante movimiento; los estilos mutan todo el tiempo. ¿Por qué será? Si la teoría

imitativa estuviera en lo cierto, uno esperaría que la evolución de la pintura se hubiera detenido cuando los artistas descubrieron los secretos pictóricos del realismo. Y si el formalismo fuera cierto, ¿no podríamos predecir un momento en la historia en el que todas las formas significativas se hubieran descubierto? Pero creemos que el arte es inquieto, que siempre va a estar elaborando nuevas formas. ¿Cómo puede ser?

El neoformalista lo explica señalando que conforme la historia avanza, las situaciones humanas cambian, y cuando esto ocurre surgen nuevos temas, la gente tiene nuevas cosas que decir, y las obras de arte tienen nuevos asuntos posibles. Un nuevo contenido exige nuevas formas y da lugar a nuevas maneras de ser satisfactoriamente apropiado. La forma cambia porque el contenido cambia, y un nuevo contenido requiere modos de presentación sin precedentes pero adecuados. El estilo artístico siempre está transformándose porque el nuevo contenido impele a la búsqueda de nuevas formas de articulación. Eso es exactamente lo que esperaríamos si el neoformalismo fuese verdadero.

La explicación neoformalista de por qué las formas artísticas cambian se relaciona con su explicación de por qué apreciamos el arte. Los nuevos tiempos exigen nuevos significados, nuevas ideas, nuevos temas; en resumen, nuevo contenido. El arte sirve para articular este nuevo contenido —formular nuevas preguntas y revaluar viejas verdades— en la vida de comunidades cambiantes. El arte examina estos temas y los articula de maneras que hacen reflexionar. Da cuerpo a la expresión de nuevos valores y a la de viejos valores en los nuevos tiempos. Por eso el arte es importante para la vida social.

Además, el neoformalismo permite entender nuestras prácticas críticas y apreciativas. Típicamente, los críticos pasan gran parte del tiempo interpretando obras de arte y haciendo notar los elementos distintivos de las que interpretan. Oscilan de un lado a otro entre revelar el significado de la obra y apuntar hacia las partes de la obra que tienen que ver con su significado. Un crítico literario puede hacer notar el ritmo entrecortado de un poema como *The Charge of the Light Brigade* (La carga de la brigada ligera) de Tennyson y luego recordarnos que su tema es un asalto de caballería despiadado. Lo que está haciendo es asociar una característica estructural del poema —su cadencia— con su asunto. Su objetivo es mostrarnos que la forma del poema, la manera como está articulado, es apropiada a su significado: que es idóneo, o al menos muy adecuado, para expresarlo.

Por otra parte, añade el neoformalista, esta práctica tiene mucho sentido si lo que es una obra de arte tiene que ver fundamentalmente con ajustar la forma al contenido. En tales casos, el crítico está señalando exactamente hacia aquello que hace al objeto en cuestión ser arte. Revela el valor *artístico* de la obra: la manera como la obra funciona bien en cuanto obra de arte.

Desde luego, prestar atención al maridaje entre la forma y el contenido no es algo que sólo los críticos puedan hacer. Muchas veces los que no somos críticos también lo hacemos. A este respecto, los críticos sólo son casos especiales —ejemplares y a menudo profesionales—, representativos de lo que la gente común y corriente hace cuando reacciona frente a las obras de arte. Los críticos nos ayudan mostrándonos dónde mirar y cómo entender lo que encontremos. Sin embargo, en esto, sus prácticas no son más que una extensión más refinada de una de las principales maneras en que apreciamos las obras de arte.

Los lectores, espectadores y escuchas comunes y corrientes también preguntan por qué las obras de arte están organizadas como lo están, y casi siempre responden esa pregunta haciendo referencia al contenido de la obra. Y cuando el modo de articulación es adecuado, particularmente pertinente u oportuno para el contenido de la obra, obtenemos una satisfactoria sensación de unidad de la destreza del artista al casar la forma con el contenido.

Así es como hacemos para apreciar las obras de arte, seamos críticos o simples miembros del público. Que esta conducta está en la base de nuestras prácticas apreciativas coincide plenamente con el neoformalismo, pues si lo que tienen de especial las obras de arte es la relación de correspondencia entre forma y contenido, reflexionar sobre esa correspondencia parecería ser el modo

natural de responder a lo que tienen de excepcionalmente artístico las obras de arte. Por lo tanto, el neoformalismo ofrece una explicación muy esclarecedora de nuestras prácticas apreciativas, sin importar si somos críticos o simples espectadores, escuchas o lectores no profesionales.

El neoformalismo también puede decir algo sobre lo que los artistas hacen. ¿Qué distingue a un artista de un científico, un médico o un abogado? ¿Cuál es su especialidad? Platón planteó esta pregunta en varios de sus diálogos. La respuesta neoformalista es muy sencilla: el artista es fundamentalmente un especialista en casar modos de presentación con significados, en maridar las formas con el contenido.

En resumen, el neoformalismo es superior al formalismo porque puede reconocer la importancia del contenido figurativo en el arte, pero por otro lado es superior a las teorías figurativas del arte porque hace hincapié en que el puro contenido no es suficiente para tener estatus de arte; la forma es al menos igual de indispensable. El neoformalismo también está pendiente de la dimensión expresiva de las obras de arte y considera las propiedades expresivas como aquello de lo que tratan las obras de arte en cuestión, y la forma como su manera de plasmarlo. Además, esta corriente puede explicar qué son los artistas, por qué el arte cambia, por qué valoramos el arte y por qué la apreciación crítica y profana tiene la forma que tiene. En general, el neoformalismo es una teoría del arte convincente. Es la mejor candidata a teoría integral de todo el arte de las que hemos repasado hasta aquí. Aún así, tiene sus problemas.

De acuerdo con el neoformalismo, *x* es una obra de arte si y sólo si (1) *x* tiene contenido; 2) *x* tiene forma, y (3) la forma y el contenido de *x* se relacionan de una manera satisfactoriamente apropiada. El requisito de que *x* tenga contenido nos recuerda la teoría neofigurativa del arte y se presta a la misma clase de objeciones que a ésta se le planteaban en el primer capítulo de este libro.

El neoformalista dice que *x* es arte sólo si *x* tiene contenido: un significado, algo sobre lo que *x* es. Esto es una condición

necesaria del arte. Pero, como ya hemos visto, no todo el arte satisface esta condición. Hay arte que no tiene significado. Hay arte dedicado exclusivamente a provocar un efecto en el público. Hay arte concebido para deleitar mediante su aspecto. El enrejado abstracto de las puertas de un palacio podría ser un ejemplo. No posee ninguna propiedad expresiva distintiva. Tan sólo complace al ojo con su aspecto, y además eso es todo lo que se proponía que hiciera. Por lo tanto, el significado no puede ser una condición necesaria de todo arte; hay arte que está "por debajo" del significado. Esas obras pueden ser simplemente bellas. Carecen de contenido; no hay un asunto del que traten. Mucha música puramente orquestal y mucha danza pura también podrían describirse así.

Pero es poco probable que el neoformalista reciba esta objeción sin protestar. Podría argumentar que de cierto modo ese arte sí tiene contenido. Aunque la pintura abstracta y la música orquestal no parecen tener contenido en el sentido de que no se refieren a sucesos perceptibles, no tienen temas ni expresan puntos de vista acerca de nada, sí tienen estructuras que producen efectos en el público: que causan placer y nos embelesan.

El contenido de esas obras, sugiere entonces el formalista, son los ritmos, los recursos auditivos y visuales y la disposición de elementos que imponen la atención del público, que nos complacen o que nos absorben. El artista presenta estas estructuras no sólo para movernos de ciertas maneras sino para permitirnos reflexionar sobre cómo nos mueven. Estas estructuras apelan a nuestras sensibilidades humanas, y de esa manera nos revelan la naturaleza y los contornos de nuestra sensibilidad.

Esas obras de arte nos muestran, a menudo para nuestra sorpresa, que somos la clase de criaturas que pueden encontrar placer en que, por ejemplo, un arco se deslice de determinada manera a través de unas tripas de gato tensas (también conocidas como violines). Los artistas que manipulan las apariencias para entregar belleza y engendrar placer de hecho están también fundamentalmente implicados en la exploración de la sensibilidad humana. Sus obras nos permiten hacer descubrimientos

sobre nosotros mismos: sobre la clase de criaturas que somos en el nivel de nuestras sensibilidades perceptuales. Estas obras son, pues, acerca de algo; son acerca del *sensorium* humano: sus capacidades, sus propensiones y quizá sus límites. Tienen un significado: nos hablan sobre quiénes somos y sobre lo que somos.

Sin duda esta explicación de las obras de arte es verdadera en algunos casos. Describe bien la obra de muchos artistas minimalistas, como el escultor Donald Judd y el compositor Philip Glass, quienes buscaban que sus obras tuvieran una dimensión reflexiva: son acerca de ellos mismos en el sentido de que alientan al público a reflexionar sobre sus experiencias de la obra en cuestión (a reflexionar, por ejemplo, sobre cómo varias progresiones repetitivas afectan nuestra conciencia temporal de la música). Estas obras están pensadas para provocar una apercepción en los espectadores: nos invitan a prestar atención en la manera como prestamos atención a la obra de arte.

Pero no toda la música y la pintura abstractas tienen esta dimensión reflexiva o aperceptiva. Mucha nos deja absortos sin por ello llevarnos a contemplar las condiciones de nuestro embelesamiento o reflexionar sobre ellas. Mucho arte nos atrae con su pura belleza, sin invitarnos a tomar distancia y preguntarnos de dónde surge ese sentido de belleza. El arte minimalista por lo general consigue extraer una postura reflexiva hacia nuestra experiencia de él mediante su austeridad, al dejarnos con poco más que contemplar aparte de la manera en que la obra de arte se dirige a nosotros a lo largo de ciertos parámetros de sensibilidad muy restringidos. La estructura mínima (austera) del arte minimalista (por eso se llama *minimalismo*) nos obliga a tomar una postura aperceptiva. Esto no ocurre, empero, con toda la pintura y la música abstractas. Pueden atraer nuestras sensibilidades, y hacerlo magníficamente, sin alentarnos a interrogar las fuentes de esa atracción. Es decir, pueden ser tan magníficas y acaparar la atención de modo tan abrumador que no tenemos ni el tiempo ni la inclinación a cavilar sobre el origen de su poder. Mucho baile zapateado es así. A esas obras pueden faltarles, como casi siempre ocurre, las estrategias de estructura interna que nos permiten

decir en qué consiste el minimalismo o comentar la naturaleza de nuestras sensibilidades humanas.

Pero si esas obras no alientan una postura aperceptiva en el público y no poseen la clase de estructuras internas que la propician, ¿qué sentido tiene decir que son acerca de la exploración de nuestra sensibilidad humana? Muchas obras atraen nuestra sensibilidad, incluso de manera muy placentera, sin ser acerca de nuestra capacidad de sentir placer. Ser acerca de nuestra capacidad de sentirnos atraídos placenteramente requiere más que el solo hecho de ser placentero. Un caramelo es placentero, pero no es acerca del placer. No es reflexivo.

De igual modo, a menos que contengan estructuras internas especiales que aludan a nuestra capacidad de abstracción o nos la hagan notar, no hay motivo para suponer que todas las obras de arte "carentes de significado" en realidad sean acerca de nuestra capacidad de abstracción. En su mayoría tienen la más mundana tarea de estimular nuestros sentidos de diversas maneras, no el objetivo reflexivo, más recóndito, de engendrar reflexiones sobre la naturaleza de la sensibilidad humana. Esto no puede ser su "significado" o contenido. Por lo tanto, algunas obras de arte no son acerca de nada. No tienen asunto o contenido. En consecuencia, el contenido no es una condición necesaria del arte.

El neoformalista también sostiene que *x* es arte sólo si tiene forma, condición un poco mañosa; evaluarla depende de lo que queramos decir con "forma". Según algunas acepciones, es claramente falsa. Por ejemplo, si por tener forma nos referimos a "tener partes que están relacionadas entre sí de una u otra manera", entonces, aunque cualquier cosa con partes distinguibles, así sea una obra de arte, satisfará la condición, en cambio no podrán cumplirla obras de arte sin partes distinguibles, como pinturas monocromáticas cuya coloración es uniforme a lo largo del plano del cuadro.

Pero esto, desde luego, no es el sentido de forma que hemos atribuido al neoformalista. Hemos sugerido que para él la forma equivale a la manera en que se articula el significado o contenido de una obra de arte: cómo se encarna el significado,

su modo de presentación. Sin embargo, esta noción de forma tiene al menos una limitación muy obvia. Si la forma es necesariamente correlativa con el significado o contenido —si necesita el contenido para subsistir—, entonces una obra sin significado o contenido no puede tener forma en este sentido. Y como hay algunas obras de arte carentes de significado o contenido —que no son acerca de nada—, el neoformalista debe conceder que en el sentido que él atribuye a la forma, ésta no puede ser condición necesaria del arte.

Podríamos tratar de encontrar un sentido de forma más prometedor para el neoformalista. Un candidato podría ser que la forma de la obra no es otra cosa que el aspecto o figura, tal como el término "la forma humana" es intercambiable con "el cuerpo humano". Sin embargo, este uso parece inadmisiblemente amplio con respecto a las obras de arte, pues cuando nos referimos a la forma de una obra de arte por lo general queremos decir algo menos que su aspecto total.

La tercera condición necesaria en la teoría neoformalista del arte es que "*x* es una obra de arte sólo si la forma y el contenido de *x* se relacionan entre sí de una manera satisfactoriamente apropiada". En cuanto que esta condición depende de los conceptos de forma y contenido, hereda las objeciones anteriores. Pero la condición también plantea nuevos problemas: nos manda otra vez al tema del arte malo.

Hay arte malo. Una razón común es cuando una obra de arte no consigue encontrar una forma satisfactoriamente apropiada para su contenido. Pero algo no deja de ser una obra de arte porque sea malo. Sigue siendo una obra de arte, pero una mala *obra de arte*. A menudo decimos cosas como "Anoche vi esa obra [una obra de teatro, por ejemplo], pero era una mala obra de arte [una mala obra de teatro]". No decimos "No vi una obra de arte". Pero el neoformalista no puede explicar esto, puesto que si algo no consigue encontrar una forma satisfactoriamente apropiada para su contenido, el neoformalismo implica que no es una obra de arte en absoluto. La conclusión de esta perspectiva es que todas las obras de arte propiamente dichas son buenas:

son logros saludables, pues cualquier cosa que sea una obra de arte ha descubierto una forma satisfactoriamente apropiada para su contenido. ¿Cómo podría ser malo algo así?

En lugar de una teoría integral del arte clasificatoria, el neoformalismo resulta ser una encomiástica: una que sólo rastrea el buen arte, el arte digno de encomio por su satisfactorio maridaje entre forma y contenido. Pero esto pasa por alto todo el arte malo, que, de hecho, probablemente supera exponencialmente en número al arte bueno. Por consiguiente, tener una forma satisfactoriamente apropiada para el contenido no puede ser condición necesaria del arte.

Huelga decir que los neoformalistas son conscientes de esta objeción y que proporcionan una solución al vuelo, que es: hay arte malo, como indica el uso ordinario, pero ser malo en el arte es función de ser satisfactoriamente apropiado en muy bajo grado. Las malas obras de arte son arte; la forma es satisfactoriamente apropiada para su contenido, pero muy poco.

Esta táctica tiene varios problemas. En primer lugar, uno se pregunta cómo algo que ha encontrado una correspondencia entre forma y contenido *satisfactoriamente* apropiada podría ser malo, en cualquier sentido claro. Pero en segundo lugar, por extraño que parezca, aquí la maldad parece no ser más que la ausencia de bondad (bondad en un grado mínimo), en la medida en que ser satisfactoriamente apropiado en las obras de arte siempre debe considerarse una propiedad que las hace ser buenas. Sin embargo, ¿no son ciertos defectos en las obras de arte absolutas imperfecciones por derecho propio y no simples virtudes de calidad inferior (ser apropiadas por debajo de algún límite estipulado)?

Una obra de arte puede ser insatisfactoriamente inapropiada formalmente en todos los sentidos; las malas películas de ciencia ficción y las malas pinturas de banquetas que pueden verse, por ejemplo, en las ferias de arte, a menudo son así. No son malas porque no sean formalmente lo bastante apropiadas: son desastres absolutos. El problema no es que sean insuficientemente buenas: son totalmente malas. La redefinición que hace el neoformalista

de la maldad como bondad disminuida parece, pues, discutible. Por otro lado, como en el arte puede encontrarse maldad positiva y no nada más bondad negativa, incluso con esta reinterpretación de maldad, el requisito de tener una forma satisfactoriamente apropiada no puede servir como condición necesaria del arte, pues deja el arte positivamente malo —arte que sea insatisfactoriamente inapropiado formalmente, sin ningún grado de forma satisfactoriamente apropiada— excluido del orden del arte.

Quizá alguien dirá que eso está bien: a veces un intento de arte puede ser tan malo que no deberíamos considerarlo arte para nada. Así, quizá el neoformalista ha dado con algo importante. Crear una obra de arte es algo a lo que puede llamarse logro. Una obra de arte, por ende, no puede ser totalmente mala. Debe tener algo de bondad. Quizá eso implique alguna mínima correspondencia de la forma con el contenido. La maldad en el arte es sólo la falta de una cantidad suficiente de forma satisfactoriamente apropiada.

Pero aquí hay dos problemas. El primero es obvio, a saber: ¿qué se considera una cantidad suficiente para ser apropiada y cómo la medimos? ¿Puede hacerse sin arriesgarse a ser arbitrarios? Hay también un problema más profundo. Ser apropiado o satisfactoriamente apropiado es cuestión de grados. Podemos llamar a lo apropiado un concepto gradual. Sin embargo, ser una obra de arte no es cuestión de grado. Más bien, o algo es arte o no lo es. Llamemos a esto un concepto "una de dos". Por ejemplo, alguien es virgen o no lo es: en esto no se puede ser un poco sí y un poco no.

Por otra parte, no puede usarse un concepto gradual para definir un concepto "una de dos", más que por estipulación. Alguien no puede ser 85 por ciento virgen y 15 por ciento inocente. La virginidad es un asunto cerrado, no cuestión de grado. Pero si es así —si los conceptos graduales no son indicados para definir conceptos "una de dos"—, entonces hay un problema de fondo con el intento neoformalista de definir el arte en función de la forma satisfactoriamente apropiada. La cualidad de ser apropiado o satisfactoriamente apropiado son conceptos graduales, no conceptos "una de dos", y por lo tanto no son la clase de conceptos lógicamente indicados para definir el arte. Lo artístico o el estatus de arte no son cuestión de grados.

Pero supóngase que el neoformalista trata de resolver esta deficiencia estipulando un punto de corte: un límite debajo del cual la forma no es lo bastante apropiada para considerarse arte. Es difícil imaginar que los resultados de un gesto así pudieran ser satisfactorios, pues el límite que sea podrá parecerle arbitrario a cualquiera cuya obra quede por debajo. Todo el tiempo habrá discusiones sobre la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es, y aquellos privados de ese reconocimiento tendrán buenas razones a su favor, pues las obras en disputa tendrán una forma apropiada, al menos en un grado admitido. Para que la condición de ser satisfactoriamente apropiado proporcione una prueba decisiva para el estatus de arte debe encontrarse algún principio no arbitrario para determinar cuál es el grado justo para que una forma sea apropiada. Parece, empero, una tarea imposible.

En nuestra discusión del problema del neoformalismo con el mal arte, quizá le habrá sorprendido al lector que no se sugiriera resolverlo sustituyendo el requisito de que la forma sea apropiada con el más modesto de que el artista simplemente intente alcanzar una forma apropiada. Así, una obra de arte no necesita alcanzar una correspondencia satisfactoriamente apropiada entre forma y contenido, sino sólo que se haya tenido la intención de que la alcanzara. Entonces el mal arte sería aquel en el que haya habido una intención de alcanzar una forma apropiada, pero ésta no se cumplió. ¿Salvaría esto al neoformalismo?

En realidad no. Para ver por qué, sólo tenemos que pasar de considerar si cada una de las condiciones en lo individual es necesaria a preguntar si las condiciones son en conjunto suficientes para definir todo el arte y sólo el arte. No lo son, pues muchos objetos que no son arte tienen forma y contenido, y no sólo se relacionan entre sí de maneras satisfactoriamente apropiadas, sino que se tiene la intención de que así sea.

Los empaques de productos de limpieza comunes y corrientes, por ejemplo, tienen un contenido, algo acerca de lo cual son,

a saber, el producto que contienen, acerca del cual dicen algo mediante sus cuidadosos diseños. Las cajas ordinarias de jabón Brillo, cabe decir, son acerca del producto Brillo, sobre el cual dicen algo por medio de sus figuras y colores. Tienen un significado que comunican intencionalmente a través de su forma. Los colores brillantes asocian Brillo con resplandor y sus figuras con forma de ola sugieren cualidades limpiadoras.

La articulación formal de una caja de Brillo común y corriente es apropiada —incluso de manera satisfactoria—, pues corresponde al significado que intentaban darle quienes la produjeron. No cabe duda de que las cajas de Brillo proyectan la idea que Procter & Gamble tiene de su producto de una manera económica, apropiada e incluso imaginativa. Sin embargo, las cajas ordinarias de Brillo no son arte, aunque la apropiación que de ellas hizo Andy Warhol sí lo sea.

Éste tampoco es un ejemplo excepcional. Muchos objetos culturales ajustan el contenido con formas satisfactoriamente apropiadas. Justamente de eso se trata el diseño comercial. Si las camionetas cámper expresan solidez, sus formas cuadradas la articulan. Si los lentes de sol se tratan de la elegancia, sus líneas aerodinámicas tienen mucho que ver con eso. Las etiquetas en las botellas de enjuague bucal tienen contenido, tienen significados y son acerca de algo. Las compañías que los venden contratan ejércitos de diseñadores gráficos para articularlos: para encontrar una forma apropiada para el contenido. En ocasiones lo consiguen, pero ¿alguien ha visto alguna vez en el supermercado una botella de enjuague bucal que pudiera llamarse arte? ¿Y no tendría que hacer precisamente esto el neoformalista?

Toda clase de productos culturales —contando gestos y conductas—, tal vez la mayoría, tienen contenido y están cargados de significados. Además, unos cuantos articulan sus significados por medio de formas apropiadas, formas satisfactorias de las que podamos apartarnos y admirarlas por su economía, unidad, coherencia, etc. Pero no todos los productos culturales son arte; las cajas de Brillo comunes y corrientes no lo son. Y, con todo, es difícil ver cómo podría el neoformalismo negarles el estatus de arte. Así, aunque al principio daba la impresión de ser una prometedora teoría integral del arte, el neoformalismo, en última instancia, parece ser demasiado incluyente, y por esa razón debe rechazarse.

PARTE II
¿Qué es la forma artística?

Diferentes posturas sobre la forma artística

La forma es un concepto importante para hablar sobre el arte, nadie lo negaría. Sin embargo, como hemos visto, no puede funcionar como el atributo definitorio de todo el arte en una teoría integral. Los formalistas y los neoformalistas, al igual que los defensores de las teorías figurativa y expresiva antes de ellos, señalan hacia las características notables del arte, pero con un optimismo exagerado: ni la forma significativa ni la forma apropiada son una característica fundamental de todo el arte. Una parte considerable del arte, empero, posee forma, y muchas veces por eso mismo lo apreciamos. Por lo tanto, aunque la forma no define el arte, de todas maneras necesitamos una explicación de ella: una teoría integral de la forma artística.

Entonces ¿qué es la forma artística? Quizá el modo más común de pensar en ella sea concebirla como una de las mitades de una distinción: aquella entre forma y contenido. El neoformalista trata de aclarar este contraste convirtiéndolo en la distinción entre significado y modo de presentación. Sin embargo, esto vuelve al concepto de forma por completo dependiente lógicamente de que la obra de arte posea algo que estuviéramos dispuestos a llamar significado. Así, pues, como se observó antes,

si hay obras de arte sin significado, como parece ser que las hay, esta manera de conceptualizar la forma implica que esas obras de arte carecen por completo de forma.

Pero esto es desatinado. A menudo las obras de arte "carentes de significado" —como las obras puramente musicales— son lo que por lo general consideramos los más grandes ejemplos de forma artística. En consecuencia, la concepción neoformalista de la forma —como el modo de presentar contenido— no puede proporcionarnos una teoría integral de la forma artística.

Esto sugiere que podríamos buscar una manera más amplia de trabajar el contraste entre forma y contenido. Una posibilidad es decir que el contenido es aquello que constituye la obra de arte, y la forma es el *modo* en que se organiza aquello que constituye la obra de arte. El contenido es la materia; la forma es la manera. La forma opera sobre aquello que conforma el contenido. Una vez más, esto hace que nuestra concepción de la forma de una obra de arte dependa de nuestra concepción del contenido de la obra. Es decir, no podemos determinar cómo es su organización hasta que sepamos qué es lo que se está organizando.

Casi de inmediato surge un problema. Lo que llamaremos la forma artística de una obra depende de nuestra concepción del contenido de la obra. Pero la idea de contenido, tal como se acaba de plantear, es excesivamente ambigua, y es probable que esta ambigüedad contamine lo que digamos sobre la forma artística y haga que la frontera entre forma y contenido se vuelva endeble.

Si entendemos "contenido" como "aquello que constituye la obra de arte", considérense todas las cosas diferentes que podríamos tener en mente. Imaginemos una pintura histórica de san Francisco y un burro. ¿Qué constituye esta obra de arte? En un sentido, la constituye o consiste en pintura al óleo. En otro nivel de descripción, la constituyen líneas, colores y figuras cerradas. Estos componentes dan lugar entonces a figuras que representan algo y que se refieren a ciertos asuntos o referentes, a saber, san Francisco y su burro, que a su vez también pueden expresar la cualidad humana de la bondad. Por otra parte, la pintura puede adoptar un punto de vista hacia san Francisco y considerarlo

alguien admirable. Puede además sugerir una tesis sobre el santo: que es bueno con su burro. De hecho, la pintura bien puede plantear un tema más general: que toda la gente debería ser buena con los animales.

Una pintura imaginada, como ésta, puede estar constituida de muchas cosas: pintura al óleo (y lienzos); líneas, colores y figuras; representaciones y sus asuntos; propiedades expresivas; puntos de vista; tesis, y temas. Además, la lista podría ser todavía más larga si nuestras descripciones de estas dimensiones fuesen más detalladas. ¿Cuál de todas estas clases de cosas que puede decirse que constituyen el contenido de la pintura es el contenido de la pintura? El problema es que, en diferentes momentos y contextos, cualquiera de estas cosas o combinaciones de cosas pueden identificarse (y de hecho así ha sido) como el contenido de esas pinturas. Eso, empero, vuelve inestable la distinción entre forma y contenido.

Por ejemplo, si identificamos el contenido de la pintura con sus líneas, colores y figuras, no sólo no concuerda con el modo como normalmente identificamos estos elementos en la pintura, sino que también le deja poco a la forma. Si las líneas, colores y figuras de la pintura no constituyen su forma, ¿entonces qué sí? ¿Hay algún modo de manejar una línea —su longitud o grosor— que pueda separarse de la línea? Si la línea es un elemento del contenido de la pintura, y se trata de una pintura no figurativa, ¿dónde está la forma de la pintura? Podría decirse que la forma de la pintura es alguna propiedad emergente de la línea —por ejemplo, una cualidad expresiva—, pero las cualidades expresivas son elementos del contenido de las obras de arte, no de su forma. A la música pura le aquejan problemas parecidos. Si las estructuras musicales son su contenido, ¿qué es su forma? ¿Sus cualidades expresivas? En esta concepción del contenido, la forma se vuelve un blanco móvil, uno del todo invisible en ocasiones.

De hecho, otra razón por la que quizá sea imposible distinguir entre forma y contenido suponiendo que el contenido es aquello que constituye la obra es que, en términos muy generales, la forma es sin duda una de las cosas que constituyen la obra

de arte. Algunos podrían, en efecto, adoptar la idea de que no hay diferencia entre la forma y el contenido en una obra de arte, pero eso difícilmente contribuye a caracterizar la naturaleza de la forma artística.

Para sortear estas dificultades puede recurrirse al lenguaje ordinario. En el habla ordinaria a menudo restringimos la terminología de contenido a lo que la obra de arte representa. El contenido de una obra es lo que representa: su asunto (san Francisco) y aquello que dice sobre su asunto (sus tesis y temas, por ejemplo). Así, podríamos decir que las líneas, formas y colores de la pintura son los elementos formales que están empleados de cierta manera para articular el contenido de la pintura: representar a san Francisco o representarlo bajo cierta luz o para determinado propósito.

Sin embargo, no está claro que invocar a la representación trace una distinción nítida entre la forma y el contenido. Pensemos en el punto de vista como una característica de las obras de arte. Es un elemento figurativo de una obra de arte: por ejemplo, uno que con frecuencia está asociado con el tema de una obra (lo que dice sobre su asunto). El odio al racismo, podría describir el punto de vista de una obra. Como es una característica figurativa de la obra, parece como si debiera contar como característica del contenido de la obra, y sin embargo, ¿no es también una característica formal? ¿No es el resultado de la forma como se maneja el material figurativo de la obra? Además, si volvemos a la analogía contenedor/lo que contiene, ¿no es el punto de vista aquello en lo que están contenidos todos los elementos figurativos de la obra? Así, invocar el concepto de representación no señalará para nosotros de manera determinante la frontera entre forma y contenido.

Y, desde luego, otro problema con invocar la representación en este contexto, con el que ya nos topamos más de una vez, es que muchas obras de arte no tienen contenido figurativo, no representan nada. Al parecer esto implica que pueden no tener ninguna forma, pues no hay un contenido sobre el cual la forma pueda operar. Sin embargo, un sinfín de obras de arte no figurativas tienen forma. Por lo demás, si se estipula que esas obras sí tienen contenido —piénsese en sus líneas, colores y figuras—, entonces nos quedamos sin manera de hablar de su forma. O bien esas obras tienen contenido o no, pero en cualquiera de estas suposiciones, parecen carecer de forma. Por lo tanto, de las dos maneras tenemos una conclusión inaceptable. Por consiguiente, la supuesta distinción entre forma y contenido aún no nos proporciona una manera integral de caracterizar la forma artística.

Hasta aquí hemos tenido la dificultad de tratar de caracterizar la forma artística conjuntamente con el contenido. Trazar la línea entre ellos bien y con exactitud ha resultado una tarea abrumadora. Así, un enfoque alternativo que naturalmente nos convence es intentar definir la forma artística sin hacer referencia al contenido. Con eso reducimos nuestro problema al menos a la mitad.

Si reflexionamos sobre la manera en que describimos la forma artística observamos que a menudo nos referimos a ella como algo que tiene unidad o que es complejo. Son dos comentarios recurrentes sobre la forma artística, que también nos proporcionan una pista sobre la naturaleza de la forma artística. A fin de tener unidad o ser compleja, una obra de arte debe estar compuesta de partes. En las obras de arte, cuando las partes se relacionan entre sí de una manera que parezca coordinada, o si ciertas relaciones entre las partes de una obra se repiten —como los versos rimados A/B/A/B en un poema—, las llamamos las características que hacen la unidad de la obra de arte. Si hay múltiples clases de relaciones entre las partes de una obra de arte, o si las relaciones entre las partes son abigarradas y diversas, nos referimos a la obra de arte como compleja. El hilo conductor de estas descripciones formales son las *partes* y las *relaciones*.

Las partes y las relaciones son, entonces, los ingredientes básicos de la forma artística. Cuando hacemos afirmaciones sobre la forma de una obra de arte estamos hablando de las relaciones entre las partes de la obra. Cuando decimos que las figuras de un lado de la pintura se equilibran con las figuras del otro lado de la pintura, estamos hablando sobre partes de la pintura en sus rela-

ciones mutuas. Parece razonable conjeturar que siempre que hacemos afirmaciones sobre la forma de una obra de arte estamos haciendo afirmaciones sobre alguna relación o relaciones entre sus partes. Las afirmaciones sobre la forma siempre son traducibles en última instancia a ejemplos del enunciado "*x* tiene tal y tal relación con *y*". Incluso si no se mencionan *x* y *y*, las genuinas afirmaciones sobre la forma siempre pueden canjearse por referencias a las partes y sus relaciones. Decir que una historia o una danza tiene unidad se apoya a menudo en referencias a motivos recurrentes: partes de la historia o danza que se parecen entre sí o que hacen eco una de la otra. Aquí la forma artística es precisamente la estructura de temas que se repiten, donde los temas son las partes y la relación entre ellos es de repetición.

Las obras de arte tienen muchos elementos; todos pueden relacionarse de muchas formas. Los sonidos de un poema pueden relacionarse con otros sonidos o con el significado de la obra. Descripciones de diferentes sucesos pueden relacionarse entre sí en los relatos: ésta es la base de la estructura narrativa. Las frases musicales pueden disolverse, redistribuirse, retrabajarse, modificarse, ampliarse, truncarse, etc. Esto es la forma musical. Los personajes de una obra de teatro pueden tener una relación de antagonismo: esto es el conflicto dramático, un rasgo formal de las obras de arte. Es una relación entre partes de la obra de teatro —los personajes— y lo que representan (el bien contra el mal, los aliados contra los nazis, el intelecto contra el poder, etc.). Los volúmenes en pintura y escultura pueden tener equilibrio o bien desequilibrio. También éstas son relaciones formales. O una novela puede ser compleja porque tiene abundancia de personajes. La cantidad de personajes y su presentación contrastante de diferentes cualidades son propiedades formales de la obra de arte.

La forma artística, en consecuencia, consiste en relaciones entre las partes de una obra de arte. Las obras de arte pueden tener muchas partes diferentes que se relacionen de distintas maneras. Algunas de éstas pueden estar coordinadas, como la manera en que se relacionan los personajes con la trama en la mayoría de las historias, o pueden tener una relativa descoordinación.

Los elementos de color en una escenografía, aunque están relacionados entre sí, pueden no tener nada que ver con el conflicto dramático de la historia. Pero, estén o no organizados jerárquicamente los conjuntos de relaciones de una obra de arte, todas las relaciones son formales. Cuando hablamos de la forma artística de una obra de arte, entonces, podemos entender que eso se refiere a *todas las redes de relaciones* que imperan entre los elementos de una obra de arte.

Éste es un enfoque muy democrático de la forma artística. Cualquier relación entre elementos de una obra de arte se considera un ejemplo de forma artística. Esta caracterización es integral. Evidentemente esto puede aplicarse a cualquier obra de arte que tenga partes discernibles. Todas tendrán forma, aunque no necesariamente una forma encomiable. Esta idea de forma artística puede incluso aplicarse a pinturas monocromáticas, pues no es infrecuente que éstas le deban su efecto a la relación entre su único color y el tamaño o la escala del lienzo. Esta visión de la forma artística considerará las relaciones entre los elementos figurativos de una obra —como el contraste entre los personajes buenos y los malos— como una aportación a la forma artística de la historia. Eso, empero, no es un resultado perjudicial: los personajes contrastantes contribuyen tanto a la coherencia como a la complejidad de las obras en que figuran.

Podemos llamar a este enfoque de la forma artística la *explicación descriptiva*. De acuerdo con ella, cualquier ejemplo de una relación entre los elementos de una obra de arte es ejemplo de forma artística. Según esta perspectiva, para ofrecer una explicación completa de la forma artística de una obra de arte dada uno haría una lista o resumen de todas las relaciones entre partes de la obra. Llamaríamos a este enfoque la explicación descriptiva, porque clasifica cualquier relación entre elementos de una obra de arte como ejemplo de forma artística, sin importar ningún principio de selección. De acuerdo con él, el análisis ideal de la forma artística sería una larga descripción de todas las relaciones entre los elementos de una obra de arte. Hubo en las décadas de 1960 y 1970 crítica de arte que de hecho aspiraba a este ideal.

Un punto a favor de la explicación descriptiva es que es integral: no parece dejar nada fuera. Podría decirse que dará con cualquier cosa que tuviéramos probabilidades de considerar ejemplo de forma artística. Sin embargo, no parece concordar con aquello de lo que normalmente hablamos cuando analizamos la forma artística de una obra de arte. Muy rara vez, o ninguna, nos encontramos con explicaciones exhaustivas de la forma artística como se esperaría si la explicación descriptiva fuera nuestra concepción dominante de forma artística. Tampoco está claro que siquiera deseemos esas explicaciones descriptivas. Las explicaciones de forma artística que encontramos son casi siempre más selectivas, y no porque pocos tendrían la energía de leer o escribir descripciones tan exhaustivas: son más selectivas porque lo usual es que consideremos la forma artística de una obra de arte como algo conformado por sólo un subconjunto de las relaciones entre los elementos de una obra de arte. Pero esto plantea la pregunta: ¿cuáles?

Forma y función

La explicación descriptiva de la forma artística es muy abarcadora. Considera cualquier relación entre los elementos de una obra de arte como un ejemplo de su forma artística. Es una visión verosímil y coherente, pero no parece corresponder a lo que habitualmente tenemos en mente cuando nos referimos a la forma artística de una obra. En tales situaciones, por lo común nos enfocamos sólo en algunas de las relaciones entre los elementos de la obra, no en todos. Las relaciones que nos conciernen son las que contribuyen a la realización de la finalidad de la obra de arte. En la explicación descriptiva, un elemento formal de una obra de arte es cualquier cosa que mantenga alguna relación con otro elemento. Con todo, en nuestra concepción ordinaria de forma artística, un elemento es un elemento formal si contribuye a la finalidad o propósito de la obra de arte.

Es decir, nuestra concepción ordinaria de lo que es la forma artística es *explicativa,* más que descriptiva. No aspira a listar todas las relaciones en la red total de relaciones que pueden descubrirse en una obra de arte: selecciona sólo los elementos y relaciones de la obra que promueven su objetivo o propósito. Nuestro concepto ordinario de forma artística parece ser funcional. La forma de la obra de arte es aquello que funcione para presentar o realizar aquello que la obra de arte está concebida para ocasionar. La forma de la obra de arte es lo que le permite realizar su finalidad o su propósito.

El arquitecto estadounidense Louis Sullivan decía que "la forma sigue a la función". Lo que tenía en mente era, por ejemplo, que la forma de una puerta de cochera —su tamaño, si es cuadrada o rectangular...— era así o asá para cumplir con su función (permitir que grandes vehículos pasen a través de ella). La forma de la puerta de cochera estaba relacionada con lo que se esperaba que la puerta hiciera. Del mismo modo, la forma de una obra de arte está determinada idealmente por lo que se supone que tendría que hacer: su finalidad o su propósito.

Esto, desde luego, da por sentado que las obras de arte tienen propósitos, pero veremos que no tiene nada de polémico si nos damos cuenta de cuán diversos pueden ser éstos. En algunos casos, el propósito de una obra de arte puede ser presentar un tema o un punto de vista, o mostrar una propiedad expresiva, o despertar sentimientos, como los de placer, en el público. Una obra de arte puede ser sobre la comunicación de las ideas: —sobre el mundo o sobre el arte— o puede no tener ideas o significados, sino simplemente dedicarse a engendrar cierta clase de experiencia, como reposo, emoción, suspenso o placer. Las obras de arte pueden plantearse decir algo o tener fines sencillos como alentar a los espectadores a usar con delicadeza sus facultades de discernimiento. No debería ser difícil conceder que todas o casi todas las obras de arte tienen finalidades o propósitos —quizá la mayoría de las veces más de uno— si concebimos a las finalidades y los propósitos de esta manera amplia. Y la forma de la obra de arte es lo que le posibilita realizar sus propósitos. Un elemento formal es uno que contribuye o funciona como medio para conseguir la finalidad o propósito de una obra de arte.

La finalidad o propósito de *Mujer tocando la guitarra* de Édouard Manet es presentar a la mujer de la pintura como un agente o hacedor. Tradicionalmente, las mujeres en las pinturas se presentan como objetos de placer visual, figuras encantadoras para el gozo masculino. En *Mujer tocando la guitarra,* Manet subvierte el enfoque tradicional colocando a su modelo con la espalda al público, minando así su disponibilidad para las miradas lujuriosas. Está abstraída en su tarea (tocar la guitarra), en lugar de posar seductoramente para el hombre espectador. La orientación de la figura —con la espalda al espectador— es una elección formal. Sirve para realizar la finalidad de la pintura: retratar a las mujeres como hacedoras.

Una obra de arte se concibe para realizar algún propósito (o conjunto de propósitos, coordinados o no) o para hacer algún planteamiento. Las elecciones formales son elementos y relaciones en la obra que son los medios con los cuales se intenta conseguir esos objetivos y finalidades, tal como la orientación de la figura de *Mujer tocando la guitarra* articula lo que la pintura quiere decir: que las mujeres son hacedoras. La elección formal en una obra de arte es tal que está concebida para la función de ocasionar o facilitar la finalidad o el propósito de la obra de arte. Una elección formal tiene la función intencionada de exponer la finalidad o el propósito de la obra de arte, si la finalidad en cuestión es el resultado intencionado de la elección formal, y la elección formal aparece en la obra con la función de conseguir su finalidad o propósito.

La forma artística de una obra de arte comprende la colección de elecciones formales que posibilitan la realización de las finalidades o propósitos de la obra de arte. Desde luego, las obras de arte pueden tener más de una finalidad o propósito, y éstos pueden estar coordinados o no. En *Mujer tocando la guitarra,* el tema de la mujer como hacedora se refuerza con la mirada de la mujer, que en vez de estar tímida y coquetamente apartada, parece absorta en su música. La mirada y la orientación de la figura se coordinan aquí para llevar a cabo una misma finalidad. En otras obras de arte las elecciones formales pueden no estar interconectadas y, no obstante, seguir posibilitando diferentes propósitos artísticos. No obstante, estén coordinadas o no, las elecciones formales son siempre contribuciones funcionales a los propósitos de la obra de arte, y la forma artística de la obra está hecha de todas sus elecciones formales: de todas las articulaciones formales de la obra que funcionan para realizar sus propósitos (sean éstos generales o de una parte específica, como la escena de una obra de teatro o una secuencia en una película).

Por razones más que evidentes, llamaremos a esto la *explicación funcional* de la forma artística. De acuerdo con ella, *la forma artística de una obra de arte es el conjunto de elecciones con las que se intenta realizar la finalidad o propósito de la obra de arte.* Este enfoque es diferente de la explicación descriptiva, la cual sostiene que la forma artística de la obra de arte es la suma de *todas* las relaciones entre los elementos de una obra de arte. La explicación funcional sostiene que la forma artística *sólo* engloba los elementos y relaciones que se pretende que sirvan como medios para el fin de una obra de arte.

Esto podría incluir la totalidad de las relaciones de una obra de arte, si se pretendiera que todas sirvieran a los propósitos de la obra, pero eso rara vez pasa, a pesar de la florida crítica retórica que a menudo elogia obras de arte por ser todos orgánicos totalizados. Así, la mayor parte del tiempo (si no es que todo el tiempo), los análisis de la forma artística de una obra de arte que concuerdan con la explicación funcional serán mucho menos exhaustivos que el ideal alentado por la explicación descriptiva de la forma artística. Y esto, por supuesto, se ajusta mejor que la explicación descriptiva a la manera como solemos hablar de la forma artística. La explicación descriptiva es mucho más amplia que la funcional, y la primera, lógicamente hablando, contiene a la segunda. Sin embargo, la explicación descriptiva es demasiado amplia para captar lo que por lo general queremos decir con forma artística.

La explicación funcional también difiere de la explicación de forma artística implícita en el neoformalismo, pues define la forma artística en relación con la finalidad o propósito de la obra, mientras que el neoformalismo la restringe únicamente a relacio-

nes con respecto al contenido de la obra. Hablar de la finalidad o propósito de la obra es un modo más amplio de conceptualizar la forma artística que hablar sólo en función del contenido. Desde luego, si la finalidad de una obra de arte es proponer algo que se considera contenido (por ejemplo, un tema), el funcionalista prestará atención a las mismas características formales de la obra de arte que el neoformalista.

Pero al mismo tiempo el funcionalismo es un enfoque más generoso que el neoformalismo, pues también consigue encontrar forma artística cuando la obra tiene una finalidad, pero no un contenido. Por ejemplo, según el funcionalista, obras cuyo propósito sea infundir un sentido de belleza de todos modos tendrán forma —sean cuales sean las configuraciones que engendren placer—, mientras que el neoformalista no tiene manera de hablar de forma artística si la categoría correlativa de contenido es inoperante.

Así, la explicación funcional lógicamente da cabida a todo lo que el neoformalismo cubre, pero sin ser tan restrictiva. En este sentido, la explicación funcional se ubica en algún punto entre la explicación descriptiva y el neoformalismo en el tema de la unidad artística, por ser menos incluyente que la primera y menos excluyente que el segundo.

La explicación funcional considera la forma artística como generativa. La forma es eso que está concebido para realizar la finalidad o el propósito de la obra de arte. Esta explicación usa la idea de función para decir por qué la obra de arte es como es. Nos permite saber por qué la obra de arte tiene la figura y la estructura que tiene. La forma sirve a una función. Está concebida para servir al propósito de la obra; es un medio para conseguir la finalidad de la obra.

Se ha elegido un elemento formal, de acuerdo con la explicación funcionalista, porque realizar la finalidad de la obra es la función intencionada de la elección formal, y la elección aparece en la obra a fin de realizar su finalidad. Imagínese que una coreógrafa quiere proyectar un estado de ánimo sombrío. Elige movimientos lentos, pesados, y avanza con pasos acompasados,

la cabeza gacha. Estas decisiones son elecciones formales: dan a la finalidad de la danza su manifestación externa, su forma artística. Encarnan la finalidad de la danza; funcionan como los medios de hacer realidad el propósito de la danza. Proyectar un estado de ánimo sombrío es la finalidad o el *qué* de la obra, mientras que la forma es su *cómo*.

Por otra parte, estas elecciones, como las del párrafo anterior, rara vez están completamente aisladas. Junto con el movimiento, el coreógrafo seleccionará la música acompañante, por lo general con la idea de reforzar el estado de ánimo del movimiento. Cuando las elecciones formales en una pieza coreográfica encajan de esta manera, decimos este modo, hablamos de que la forma de la obra tiene unidad. Decir que la forma artística de una obra tiene unidad es decir que sus elecciones artísticas están coordinadas así.

A los elementos formales de la obra se les llama elecciones, pues cuando un artista contempla la mejor manera de articular lo que quiere decir, tiene ante sí una serie de opciones. La coreógrafa puede elegir movimientos rápidos o lentos. Manet podría haber orientado la figura de la guitarrista hacia el espectador o lejos de él. Crear una obra de arte implica elegir las formas que el artista cree que funcionarán óptimamente para realizar la finalidad o propósito de la obra. Las formas son *elecciones* formales porque se eligen de entre varias opciones.

Las formas se seleccionan porque están concebidas para realizar ciertas funciones, o se busca que las hagan. Es menester incluir la idea de intención a la hora de caracterizar la forma artística para tener en cuenta la posibilidad de formas artísticas fallidas. Hasta una obra de arte hecha con los pies tiene una forma, aunque sea defectuosa. Un artista puede intentar que ciertas elecciones tengan ciertas consecuencias, pero cabe que ese resultado no se consiga. La finalidad de una novela puede ser engendrar misterio, pero es posible que no lo logre. Un análisis formal distinguirá los elementos con los que se pretende inspirar misterio y luego procederá a explicar cómo este fin peligró, ya fuera por otros elementos de la obra o por haberse colocado en

el lugar incorrecto. Es decir, el análisis formal incluso de obras de arte fallidas será funcional.

Para analizar funcionalmente la forma de una obra de arte es necesario tener alguna idea de la finalidad del trabajo. A menudo la finalidad puede aislarse con gran facilidad en nuestra experiencia de la obra, pero también con mucha frecuencia esa finalidad puede ser imprecisa. Por eso mismo, el análisis formal normalmente viene de la mano de interpretaciones o explicaciones de la obra. La interpretación de la obra identifica su tema con su finalidad y usa la función de presentar el tema como guía para las elecciones formales pertinentes.

La explicación es más amplia a este respecto. Puede identificar la finalidad o el propósito de la obra en función de algún efecto (más que de una comunicación) que esa obra trata de provocar —como despertar cierto sentimiento, admiración—, y luego procede a señalar los elementos de la obra que conspiran para provocar este resultado. En este sentido, la explicación funcional de la forma artística es, justamente, explicativa. Desentrañar la forma artística de la obra de arte en cuestión explica cómo ésta puede (o, en algunos casos, no puede) hacer los planteamientos que intenta y hacer realidad sus propósitos.

Hemos concedido que la explicación descriptiva de la forma artística es verosímil y coherente. Si no hay nada más que decir a favor de la explicación funcional aparte de que también ella es verosímil y coherente, ¿qué razón hay para preferir la explicación funcional sobre la descriptiva? Quizá sea que se adapta mejor para hacer lo que esperamos que nuestro concepto de forma artística haga. Normalmente, cuando hablamos sobre la forma de una obra de arte o sobre el análisis formal de una obra de arte, esperamos que aprender sobre la forma de la obra de arte contribuirá a nuestra comprensión de ella. Si una obra de arte nos desconcierta, pensamos que concentrarnos en su forma puede esclarecerla.

Por otra parte, esta intuición parece concordar mejor con la concepción funcional de forma artística que con la explicación descriptiva. Si la obra de arte como un todo ya es confusa, enumerar la totalidad indiferenciada de sus relaciones internas no

nos dejará en mejor posición. De todos modos, si uno se acerca a los elementos y relaciones de la obra preguntando qué están concebidos para hacer, es mucho más probable que uno comprenda las razones detrás de la obra.

De igual modo, cuando hablamos de la *forma* de la obra de arte, esto tiene un dejo de sistemático: de que hay alguna(s) fórmula(s) o regla(s), o principio(s) conductor(es) en funcionamiento. Esta connotación de sistematicidad se pierde completamente en la explicación descriptiva de la forma artística, pues atiende a la totalidad de las relaciones de la obra de arte sin ningún principio de selección. A su vez, la explicación funcional conecta la forma artística con motivaciones subyacentes. En ese sentido, conserva la intuición de sistematicidad, sobre todo en casos donde las formas se coordinan jerárquicamente para conseguir los propósitos principales.

Así, pues, la explicación funcional de la forma artística parece preferible a la descriptiva, pero ¿tiene alguna limitación? Para concluir con nuestro análisis de la explicación funcional de la forma artística consideremos algunas posibles objeciones a ella.

De acuerdo con la explicación funcional, la forma de una obra de arte es correlativa a su propósito. Pero ¿no hay obras de arte que no tengan ningún propósito? ¿No hay obras que simplemente sean sobre su forma? La obra de arte sólo es su forma, alguien podría decir. Sin embargo, aquí la descripción parece elíptica. "La obra de arte sólo es su forma" es una manera de decir que la finalidad de la obra de arte es manifestar su forma, hacernos notar su forma para que la podamos contemplar. La función de la(s) forma(s) de la obra de arte es inspirar nuestra atención, alentarnos a tomar nota de ella(s), y quizá reflexionar sobre el modo en que moldea nuestra experiencia de ella(s). Y si la finalidad de la obra de arte no es reflexiva de esta manera sino que sólo aspira a cautivarnos con su belleza, la forma de la obra de arte sigue siendo funcional: está conformada de esos elementos y relaciones concebidos para embelesarnos.

A lo largo de los análisis precedentes hemos hablado más de una vez sobre el arte aleatorio, el que emplea procedimientos

azarosos. ¿En qué sentido los resultados de estos procedimientos son "elecciones formales", si las "elecciones" parecen ser azarosas? Pero desde luego que aquí la elección que viene al caso es el procedimiento azaroso mismo, que casi siempre se emprende para hacer algún planteamiento; por ejemplo: que el arte no necesariamente es expresivo, o que la obra de arte debe ser una estructura abierta que induce el libre juego de los poderes interpretativos del público, libre de las restricciones de la voluntad del artista titular.

Puede dar la impresión de que esta respuesta al problema del arte aleatorio tiene ciertas consecuencias paradójicas. Parece implicar que un artista vanguardista no puede hacer una obra de arte verdaderamente carente de forma. Supongamos que un artista se empeña en refutar la teoría de que la forma significativa es una característica definitoria de todo el arte. Hace una obra de arte, como las instalaciones de Morris antes descritas, en la que elimina todo vestigio de regularidad, repetición y contraste notable. Trata de hacer que el resultado parezca tan aleatorio y carente de forma como sea posible. ¿Puede conseguir hacer una obra de arte carente de forma?

De acuerdo con la explicación funcionalista, no, pues si el artista consigue despojar a su instalación de forma significativa, de todas maneras su obra poseerá forma artística. La forma artística es el conjunto de elecciones formales concebidas para articular la finalidad o realizar el propósito de la obra de arte. Nuestro vanguardista deliberadamente ha elegido y mostrado una serie de elementos para frustrar nuestras expectativas habituales sobre la forma. Sus estrategias incluyen la forma artística de la obra desde una perspectiva funcionalista, porque sus elecciones están concebidas para servir a sus fines. Por lo tanto, el vanguardista dedicado a crear una obra de arte "carente de forma" de hecho hará una obra con forma artística. Sus intentos por promover una sensación de falta de unidad en un nivel de experiencia tendrán una asombrosa unidad en el nivel de la relación entre la forma y el propósito.

Esto tampoco debería resultar sorprendente, pues el levantamiento de una generación contra las formas preferidas por las generaciones anteriores (como el levantamiento del romanticismo contra el clasicismo) no se traduce en ausencia de forma, sino en nuevas formas artísticas. Este resultado de la explicación funcionalista de la forma artística para el vanguardista, entonces, no es paradójico, sino que es lo que debería predecirse a partir de la historia del arte.

Pero si el vanguardista no puede hacer una obra de arte carente de forma, ¿implica eso que no hay obras de arte carentes de forma? Y si no hay obras de arte carentes de forma, ¿deberíamos volver a contemplar la posibilidad de que la forma artística interpretada funcionalmente sea condición necesaria de todo el arte? No, porque la explicación funcional de la forma artística puede reconocer que hay obras de arte carentes de forma. Serán obras en las que el creador, ya sea consciente o inconscientemente, no tiene una finalidad o propósito y hace elecciones caprichosas sin idea de adónde se dirigen: no porque intente hacer una obra de arte sin forma (pues eso ya sería un propósito), sino porque no tiene absolutamente ninguna idea de adónde está yendo la obra. Tan sólo echa una cosa sobre otra en un acto de desesperación, más que de intención.

Sospecho que muchos artistas se encuentran en esta situación. Imagínese que la obra que resulta de tales circunstancias es simplemente un revoltijo sin sentido. La teoría funcionalista del arte dirá que carece de forma. Esto es, el funcionalismo puede reconocer la existencia de arte carente de forma.

Por lo tanto, la explicación funcionalista no está obligada a afirmar que no hay arte carente de forma. Por otro lado, el defensor de la explicación descriptiva tendría que decir que hay forma artística siempre que haya elementos en relación. Esto sugeriría que no hay arte carente de forma. Pero entonces eso es otra razón para preferir la explicación funcionalista de la forma artística por encima de la explicación descriptiva.

El reconocimiento de que puede haber arte carente de forma también explica por qué la teoría funcionalista de la forma artís-

tica no es una vuelta no intencionada o un resurgimiento inadvertido de la teoría formalista del arte que se analizó al principio de este capítulo, pues el formalista no puede admitir la posibilidad de que haya arte carente de forma. Incluso si no hubiera esta diferencia entre la teoría funcionalista de la forma artística y la teoría formalista del arte, hay otra distinción importante entre los dos enfoques, pues el formalista sostiene que el arte tiene una función única y exclusiva (la manifestación de forma significativa), mientras que la teoría funcionalista de la forma artística toma en cuenta millares de implantaciones funcionales no convergentes de la finalidad o los propósitos de las obras de arte.

Forma y apreciación

El concepto de forma artística está íntimamente relacionado con la idea de apreciación artística. Desde algunas perspectivas, como la del formalismo, la apreciación artística es justamente la apreciación de la forma de la obra de arte. Para el formalista, cualquier respuesta que no sea contemplar la forma de la obra de arte es, estrictamente hablando, inapropiada. El único objeto apropiado de apreciación artística es la forma de la obra de arte. Eso es lo que hace que algo sea una obra de arte, así que a fin de responder al arte en cuanto arte, uno debe apreciar su forma.

Este enfoque es demasiado restrictivo. Por supuesto que es apropiado responder a obras de crítica social —como las caricaturas de Daumier— dejando que nos muevan a la indignación. Fueron concebidas para provocar ese sentimiento, de modo que responder a ellas con indignación es responder de una manera apropiada. Así, pues, el formalismo es demasiado extremo cuando declara que responder a las obras de arte reflexionando sobre su forma es siempre la única manera correcta de responder a ellas. Podemos apreciar correctamente las obras de arte dejando que nos emocionen tal como fueron concebidas para hacerlo. Pero al mismo tiempo también es cierto que una de las maneras principales de apreciar obras de arte tiene que ver con prestar atención a su forma.

En el lenguaje ordinario, un significado común de apreciar es "gustar". Cuando digo que "aprecio lo que hiciste por mí" normalmente significa "me gusta lo que hiciste por mí". No obstante, la apreciación del arte se refiere a un sentido menos frecuente de "apreciación". Cuando un general les pregunta a sus oficiales por su apreciación de una batalla, no les está preguntando si les gustó: les está pidiendo que *evalúen* lo que pasó durante la batalla: les está preguntando sobre qué ataques causaron qué contraataques, qué maniobras funcionaron y cuáles no, qué iniciativas tuvieron éxito y cuáles fallaron, y por qué. Está pidiéndoles que narren la batalla de una manera que la haga inteligible. De igual modo, la apreciación de una partida de ajedrez supone explicar sus resultados, mostrar cómo ciertas estrategias llevaron a jaque mate y por qué tuvo que ser así. Para apreciar en este sentido hay que discernir y entender cómo y por qué se eligió determinada estrategia.

Cuando asistimos a clases de apreciación artística, el objetivo principal del profesor es permitirnos entender cómo funciona el arte. Si es una clase de apreciación operística, el maestro nos introduce a los elementos de la ópera, nos explica qué se espera que hagan y por qué se ponen juntos de esas maneras. El profesor quizá espera que cuando entendamos la ópera nos guste, pero eso no es lo primordial; para él, lo primordial es que entendamos las óperas.

El examen final no consiste en la pregunta "¿te gusta la ópera?", sino en preguntas pensadas para determinar si entendemos o no la ópera, normalmente en función de si entendemos o no óperas específicas. Se nos pregunta por qué Wagner emplea *leitmotivs*, no si nos gustan los *leitmotivs*. La clase podría llamarse, sin inconvenientes, "Para entender la ópera 101" o "Cómo apreciar la ópera 101". Tiene la intención de enseñarnos cómo apreciar la ópera, lo que significa "escucharla con entendimiento".

Pero ¿qué se espera que entendamos?, ¿qué es lo que necesitan enseñarnos para que entendamos? Casi cualquiera debería ser capaz de entender que *Carmen* es sobre la muerte de una gi-

tana. ¿Qué más tiene que enseñarnos el profesor? Puede explicarnos cómo se ensamblan las formas —musicales, narrativas y dramáticas— para provocar ciertos efectos. Al informarnos sobre cómo suelen usarse ciertas elecciones formales, sobre el modo en que se han usado, y al exponernos a una diversidad de ejemplos, el maestro espera equiparnos con un entendimiento rudimentario de cómo funciona la ópera. Así, cuando oigamos óperas fuera de clase podremos apreciarlas, evaluarlas, escucharlas con entendimiento.

Es de suponer que el profesor piensa que al posibilitar que escuchemos ópera con entendimiento llegará a gustarnos. Sea como sea, su meta principal es que lleguemos a ser capaces de entenderla: apreciarla. Y entenderla —apreciarla en este sentido— supone ante todo comprender por qué los artistas (compositores, libretistas, cantantes, directores, escenógrafos, etc.) han hecho las elecciones que han hecho. Apreciarla depende finalmente de "captar" por qué fue concebida como lo fue.

La apreciación del arte es entonces en gran medida *apreciar su concepción:* saber cómo funciona la obra, ver cómo se intenta que sus partes funcionen y contribuyan a la realización de su(s) finalidad(es) o propósito(s). Entonces un objeto natural de apreciación artística es la forma artística, entendida funcionalmente. Lo que apreciamos en una obra de arte es cómo funciona la forma en cuanto medio para producir los fines de la obra de arte. Cuando estas formas son indicadas para los fines de la obra de arte, por lo general disfrutamos su concepción. Pero incluso si no sentimos placer por la concepción de la obra podemos entenderla: "apreciarla" en el sentido evaluador de la palabra.

Los críticos nos permiten apreciar las obras de arte al proporcionarnos intuiciones ejemplares sobre el funcionamiento de la obra de arte de la que se habla. Explican la presencia de ciertas características en una obra —piénsese en la edición disyuntiva en una película— al revelar cómo contribuyen a propiciar la finalidad o el propósito de la obra (digamos, proyectando un aura de nerviosismo e incertidumbre). Siguiendo su ejemplo podemos volver a la película en cuestión, y a otras películas, equipados

con un entendimiento de por qué se recurre a una edición de este tipo. Los críticos nos permiten ver cómo partes de una obra de arte sirven a propósitos más generales. A menudo esto requiere que los críticos ofrezcan interpretaciones o explicaciones de los objetivos más generales de la obra, pero estas visiones de conjunto a menudo se presentan, en gran medida, para explicar por qué las obras tienen las partes que tienen; no sólo para que entendamos y apreciemos la obra que nos ocupe sino para que podamos entender y apreciar por qué otras obras se han concebido de manera similar.

Dedicamos gran parte de nuestra vida reflexiva como consumidores de arte a apreciar la manera en la que las formas artísticas se han adaptado para servir a sus propósitos. Frecuentemente es sobre lo que conversamos después de una obra de teatro: ¿el manejo de los personajes se hizo de tal modo que despertaran compasión? (¿cómo, o por qué no?). Son preguntas sobre la concepción de la obra de arte. ¿Estuvo bien hecha la obra de arte? ¿Sus elecciones formales se adaptaron a la función que se le intentó dar?

No son las únicas preguntas que nos conciernen con respecto a las obras de arte, pero son fundamentales. Revelan que la apreciación del arte, en sorprendente medida, se preocupa por la forma artística. La apreciación del arte consiste en gran medida en apreciar su concepción y se trata de entender cómo las elecciones formales hacen realidad o articulan los propósitos de la obra de arte.

La explicación funcional de la forma artística evidentemente concuerda mejor que la descriptiva con este panorama de la apreciación de cómo fue concebida una obra. Si la forma de la obra de arte consistiera tan sólo en todas las relaciones entre sus elementos, sería difícil ver la relación entre forma artística y apreciación (en el sentido de entendimiento o evaluación). Es poco probable que prestando atención a todas las relaciones de una obra de arte lleguemos a entender la obra. ¿Por qué algunas relaciones de la obra son pertinentes y otras no? La explicación descriptiva no ofrece aquí ninguna pista confiable. Sin embargo, concebir

funcionalmente la forma artística de la obra la relaciona directamente con el tema del entendimiento, pues en la explicación funcional un elemento formal debe vincularse a un propósito más amplio, cuya revelación acarrea el entendimiento del lugar de la característica en un contexto más amplio.

Como veremos en el siguiente capítulo, algunos teóricos identifican lo que es apreciar la concepción de una obra con la apreciación artística en su conjunto. Esto es demasiado extremo. La apreciación del arte tiene otras dimensiones además de la referida a la concepción de la obra. Absorberse en el contenido figurativo de una obra de teatro (lo que la obra representa) o conmoverse con el tema de una novela pueden ser también formas apropiadas de apreciación artística. Sin embargo, un aspecto central de la apreciación del arte es apreciar la manera en que fue concebido. El hecho de que la explicación funcionalista elucide cómo la forma artística, con esta función, puede servir como un objeto apropiado de apreciación artística es una importante consideración a su favor.

Desde luego, no toda la apreciación artística consiste en apreciar la concepción de la obra. Seguir una historia con entendimiento es también una forma de apreciación; pero la de la concepción implica algo más: implica reflexionar sobre cómo funciona la historia. Seguir una historia con apreciación es como manejar correctamente un automóvil; apreciar la concepción de la historia es como manejar un automóvil notando cuán suavemente toma las curvas y pensando cómo el mecanismo de la dirección debe haberse hecho para facilitarlo. La apreciación artística no se reduce a la de la concepción, pero es una subcategoría tan importante que necesitamos una explicación de cómo es posible, de qué condiciones la ponen a nuestra disposición. Y la explicación funcionalista de la forma artística hace esto mejor que sus competidoras.

Antes de cerrar este capítulo necesitamos detenernos en una complicación. Hemos formulado la explicación funcional de la forma artística desde el punto de vista de la función *intencionada* de las elecciones formales, la función que se pretende que

desempeñen. Algunos podrían sugerir que aquí más valdría dejar de hablar de las intenciones artísticas. ¿Por qué no simplemente decir que un elemento formal de una obra de arte es lo que sirve para realizar la finalidad de la obra de arte, sin importar si el artista reparó, consciente o inconscientemente, en dicha finalidad?

Supongamos que el artista tenía la intención de hacer una comedia, pero los resultados son trágicos, lo suficiente para auténticamente llevar al público a las lágrimas. ¿Por qué no decir entonces que la forma artística de la obra es lo que produce su efecto trágico? ¿Por qué atar la forma de la obra a la concepción que intentó el artista? ¿Por qué no únicamente hablar de lo que la obra en realidad hace, en contraste con lo que fue concebida para hacer?

Estas dudas dan lugar a preguntas importantes sobre el papel que debería desempeñar la intención artística tanto con respecto a la identidad de las obras de arte como a nuestra apreciación de ellas. En los siguientes capítulos se abordarán algunos de estos temas. Por ahora, no obstante, baste decir que, ya sea que hablemos de la función intencionada de un elemento o de la función que un elemento sirve para realizar sin importar las intenciones del artista, seguimos hablando de funciones. A ese respecto, *algún* tipo de explicación funcionalista de la forma artística sigue pareciendo más prometedor que las posturas rivales. Quizá esa sea la verdad que Sullivan expresó cuando dijo que "la forma sigue a la función".

Resumen del capítulo

La forma artística es un factor de suma importancia en nuestra apreciación de las obras de arte; gran parte de nuestra reflexión sobre ellas se preocupa por su concepción. Tomar nota de cuán adecuadamente concebida está una obra para desempeñar su propósito es una poderosa fuente del placer que encontramos en ella. Así como apreciamos las herramientas por el modo en que llevan a cabo los fines que están concebidas para alcanzar, la re-

flexión sobre las obras de arte a menudo se complace al contemplar la manera en que las funciones con que fueron concebidas consiguen sus finalidades y propósitos.

Impresionados por la relevancia de la forma para la apreciación, los formalistas propusieron que la forma significativa era la esencia de todo arte. Las teorías formalistas del arte tuvieron la beneficiosa consecuencia de poner sobre aviso a los espectadores sobre qué era lo valioso en gran parte del arte del siglo XX. Las teorías formalistas del arte estaban mejor adaptadas para reconocer los logros del arte moderno que las teorías figurativas del arte. Sin embargo, el formalista pretende teorizar acerca de la naturaleza de todo el arte, no sólo el arte moderno. Y como teoría integral de todo el arte, el formalismo fracasa.

Un defecto notable del formalismo es su tendencia a considerar el contenido como algo estrictamente ajeno a la categoría artística. Si tenemos en cuenta la historia del arte veremos que esta doctrina es muy poco convincente, pues no sólo la mayoría del arte tradicional se interesa por el contenido tanto como por la forma, sino que, además, en muchos casos sería imposible discernir forma significativa en las obras de arte si el contenido fuera ajeno a la categoría artística.

El neoformalismo trata de remediar esta deficiencia del formalismo —y por lo tanto de preservar el grano de verdad que hay en el formalismo— sustituyendo la idea de forma significativa con la de una relación satisfactoriamente apropiada entre forma y contenido. No obstante, el neoformalismo, al igual que el neofigurativismo, se enfrenta al problema de que no todas las obras de arte poseen contenido. Así, el neoformalismo es inaceptable como teoría integral de todo el arte.

Con todo, aun si la forma no es la característica definitoria de todo el arte, es una característica notable de mucho arte. Parte esencial de la apreciación artística —lo que aquí llamamos *apreciación de la concepción*— toma la forma como su objeto. Por consiguiente, requerimos una explicación de la forma artística, a pesar del hecho de que la forma puede no ser una característica de toda obra de arte. Es una característica de tal cantidad de arte que necesitamos una teoría de lo que es.

Tenemos aquí varias posiciones. Dos competidores de peso son la explicación descriptiva y la funcional. La explicación funcional —que la forma artística de una obra de arte es el conjunto de elecciones con las que se intenta realizar la finalidad o propósito de la obra de arte— esclarece de manera perspicua por qué la forma artística es un objeto natural de una dimensión importante de la apreciación: la de la concepción de la obra. Por qué debería ser así no es nada evidente en una explicación descriptiva de la forma artística. En consecuencia, la explicación funcional de la forma artística parece ser superior a la descriptiva. Aunque podemos discutir sobre cómo formular la mejor explicación de forma artística —¿debería adaptarse a las intenciones artísticas o no?—, de cualquier modo una clase de funcionalismo parece ser nuestra mejor alternativa para una teoría integral de la forma artística.

Lecturas comentadas

La exposición del formalismo más ampliamente citada se encuentra en el libro *Art* de Clive Bell (Chatto and Windus, Londres, 1914). El libro fue una significativa contribución para enseñar al público del mundo de habla inglesa a apreciar el arte moderno, sobre todo la pintura. *Vision and Design,* de Roger Fry (Meridian, Nueva York, 1956 [versión en español: *Visión y diseño,* trad. Elena Grau, Paidós, Barcelona, 1988]), es también un ejercicio inmensamente instructivo sobre el formalismo en relación con las artes visuales.

El libro *On the Musically Beautiful,* de Eduard Hanslick (trad. G. Payzant, Hackett, Indianápolis, Indiana, 1986 [versión original en alemán: *Vom Musikalisch-Schönen,* 1854; versión en español: *De lo bello en la música,* trad. Alfredo Cahn, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1967]) constituye una de las declaraciones esenciales del formalismo con respecto a la música. Desde el

punto de vista de la literatura, los formalistas rusos son especialmente informativos; véanse Lee T. Lemon y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism* (University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, 1965), y Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (comps.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 1978). Para una visión de conjunto, véase Victor Erlich, *Russian Formalism: A History* (Mouton, La Haya, 1981 [versión en español: *El formalismo ruso. Historia – doctrina,* Seix Barral, Barcelona, 1974)].

El neoformalismo es una postura que al menos se sugiere en los escritos de Hegel sobre el arte. Defensas recientes del neoformalismo pueden encontrarse en Richard Eldridge, "Form and Content: An Aesthetic Theory of Art", *British Journal of Aesthetics,* vol. 25, no. 4, 1985, pp. 303–316, y Arthur C. Danto, *After the End of Art* (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1997 [versión en español: *Después del fin del arte,* trad. Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999]). Para una crítica de la teoría de Danto, véase Noël Carroll, "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories", *British Journal of Aesthetics,* vol. 37, no. 4, 1997, pp. 389–392.

El *locus classicus* para la afirmación de que la forma y el contenido son idénticos es el artículo "Poetry for Poetry's Sake", de A.C. Bradley, que aparece en Eliseo Vivas y Murray Kreiger (comps.), *The Problems of Aesthetics* (Holt, Reinehart y Winston, Nueva York, 1960). Esta postura se critica detenidamente en el capítulo 4 de Peter Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).

Puede encontrarse una versión de la explicación descriptiva de la forma en Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Hackett Publishing, Indianápolis, Indiana, 1981), capítulo 4. A los estudiantes interesados en ir más a fondo en el tema de la forma artística se les recomienda consultar la bibliografía filosófica sobre el estilo, pues "estilo" muchas veces es nada más otra palabra para referirse a la forma artística de una obra de arte. Un buen sitio para empezar a estudiar las concepciones filosóficas del estilo es la antología de Berel Lang *The Concept Of Style* (Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1987). En ese volumen véase en especial el artículo de Richard Wollheim, "Pictorial Style: Two Views".

La idea de que para apreciar hay que evaluar se defiende en el capítulo 6 de *Semantic Analysis* de Paul Ziff (Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1960).

Capítulo 4
Arte y experiencia estética

Parte I
Teorías estéticas del arte

El arte y la estética

El término "estética" tiene diversos significados. En el lenguaje ordinario, a menudo la gente se refiere a la estética de fulano o mengano: por ejemplo, la estética de Yeats. Lo que esto generalmente significa es algo como los principios, preferencias o programa artísticos de Yeats. Un lector, escucha o espectador también puede tener "una estética" en este sentido. Aquí se refiere a sus convicciones sobre el arte o sus preferencias. Sin embargo, "estética" también tiene un uso teórico.

En relación con nuestros intereses en este capítulo hay varios usos del término "estética" que requieren comentarse. Uno de ellos es muy amplio; otro es muy estrecho, y un tercero es tendencioso.

En el sentido más amplio, "estética" es más o menos equivalente a "la filosofía del arte". En este sentido amplio, los cursos introductorios a los temas que abordo en este libro suelen llamarse "estética". En consecuencia, este volumen podría haberse titulado *Estética* en vez de *Filosofía del arte*. Aquí, "estética" y "fi-

losofía del arte" son intercambiables. Da lo mismo elegir uno por encima del otro. Es un sentido amplio pero frecuente, incluso entre filósofos.

Para propósitos teóricos, empero, "estética" también tiene una acepción más limitada. "Estética" originalmente deriva de la palabra griega *aisthesis,* que significa "percepción de los sentidos" o "cognición sensorial". A mediados del siglo XVIII, Alexander Baumgarten adaptó este término como la etiqueta para abarcar el estudio filosófico del arte. La escogió porque pensaba que las obras de arte se dirigen sobre todo a la percepción sensorial y a formas de muy bajo nivel de cognición. Lo que hay que notar del uso de Baumgarten es que miraba el arte desde el lado de la recepción; lo concebía desde la perspectiva de la manera en que el arte se dirige a los espectadores.

Así, cuando los filósofos hablan de estética en el sentido más estrecho, eso a menudo es señal de que se interesan en el lado del público de la interacción entre las obras de arte y los lectores, escuchas y espectadores. Por lo común, "estética" se usa como adjetivo para modificar sustantivos que claramente se refieren a la parte del público; por ejemplo: "experiencia estética", "percepción estética" y "la actitud estética". Todas estas frases aluden a algún estado mental que un espectador aporta o sufre, ya sea en respuesta a las obras de arte o a la naturaleza.

Es decir, puede tenerse una experiencia estética de un concierto o de una puesta de sol. La tarea de un filósofo de la estética en este contexto es tratar de decir qué es lo distintivo de la experiencia estética (percepciones estéticas, actitudes estéticas, etc.), en contraste con otras clases de experiencias (percepciones, actitudes, etc.). Pongamos por caso, ¿cuál es la diferencia entre una experiencia estética y la experiencia de analizar un programa de cómputo? Aquí se hace hincapié principalmente en el sujeto que tiene la experiencia, más que en el objeto que da lugar a ella.

No obstante, además de las "experiencias estéticas" tenemos propiedades o cualidades estéticas. ¿Cuáles son éstas? Las propiedades expresivas que analizamos en el capítulo 2 son una importante subclase de las propiedades estéticas. Pero no todas

las propiedades estéticas son propiedades expresivas, pues no todas suponen una terminología antropomórfica. Por ejemplo, decimos que las obras de arte y los paisajes naturales son "monumentales", "dinámicos", "equilibrados", "unificados", "gráciles", "elegantes", "frágiles" y "desorganizados". A diferencia de "triste" y "sombrío", estos usos no aluden a estados mentales o a propiedades exclusivamente antropomórficas. Sólo que, al igual que las expresivas, las propiedades estéticas son supervenientes de las propiedades y estructuras discernibles en las obras de arte.

Por otro lado, sean o no expresivas las propiedades estéticas, estas propiedades siguen siendo, empero, distintas de propiedades como medir un metro, porque son *propiedades que dependen de la respuesta.* Medir un metro es una propiedad que un objeto podría tener aunque los humanos no existieran. En un universo sin gente, los objetos seguirían poseyendo determinada longitud. Sin embargo, la propiedad de monumentalidad —atribuida a una montaña, digamos— depende de la percepción humana. A criaturas como nosotros, dadas nuestras sensibilidades (nuestra estructura perceptual y cognoscitiva), las montañas de ciertas escalas y configuraciones nos resultan monumentales.

Esto no significa que llamar monumental a una montaña dada sea arbitrario, pues, como el tipo de criaturas que somos, todos podemos estar de acuerdo en que el monte Cook es monumental. Sin embargo, de criaturas construidas como nosotros depende que se detecte su monumentalidad. El tamaño y la configuración del monte Cook despierta una impresión de monumentalidad en nuestro género con una regularidad recurrente. Es muy probable que a Godzilla no le impresionara.

En la medida en que las propiedades estéticas son propiedades que dependen de quien responde a ellas, también están implícitamente relacionadas con el lado de la recepción. Con esto no estoy sugiriendo que cuando atribuimos al monte Cook la propiedad de la monumentalidad nos estemos refiriendo a nuestra experiencia. Lo que pretendemos es referirnos a una propiedad del objeto —a alguna propiedad sensual o estructural—, pero es una propiedad que el objeto posee y revela sólo en relación con

la posibilidad de experimentadores como nosotros. Experimentamos las cualidades estéticas como cualidades de los objetos, como el monte Cook, y no como propiedades de nosotros mismos. No obstante, estas propiedades de los objetos sólo pueden prevalecer en relación con sujetos como nosotros (digo "como nosotros" en lugar de "humanos" porque también otros seres racionales, como E.T., pueden ser capaces de detectar propiedades estéticas).

Entendido como un término que indica "relación con el público" o "relación con el receptor", es posible trazar al menos una distinción entre "estética" y "arte". En principio, una teoría del arte podría concebirse sin referencia a un público potencial. Podría analizar el arte únicamente como medio de referencia al objeto artístico y su función, sin aludir a un público. Quizá los pueblos prehistóricos pensaban que lo que ahora llamamos arte —los bisontes retozando en las pinturas rupestres del Neolítico— eran mecanismos mágicos para poblar sus tierras de caza con abundantes presas. Lo importante para ellos no era la experiencia que las imágenes suscitaban en quienes las veían o las propiedades que la experiencia ponía a disposición de quienes veían las imágenes, sino la función del objeto para la supervivencia. Si hubiera habido una teoría prehistórica del arte, podría haber identificado el arte como una especie de tecnología.

De igual modo, la investigación estética podría proceder sin hacer referencia a objetos artísticos. Los objetos y sucesos naturales, como el cielo estrellado en la noche y las tormentas en el mar, provocan experiencias estéticas y tienen propiedades estéticas. Un filósofo podría elaborar una teoría de la estética de la naturaleza sin mencionar jamás el arte. Por lo tanto, al menos en principio, "arte" y "estética" podrían verse como diferentes campos teóricos de estudio: el "arte" es ante todo el campo teórico de ciertos objetos (cuya naturaleza trata de definir la teoría figurativa del arte, por ejemplo); mientras que la "estética" es principalmente el campo teórico de cierta forma de experiencia receptiva, o percepción, o de propiedades dependientes de la respuesta, que no son necesariamente exclusivas de las obras de arte. Este libro se titula *Filosofía del arte* porque su principal

foco de atención está en el arte. No aborda de modo directo la estética de la naturaleza, y trata como una pregunta abierta el tema de en qué medida la definición del arte depende, o no, de la recepción estética de las obras de arte.

En el sentido teórico amplio que ya mencionamos brevemente no tiene que haber diferencia entre la filosofía del arte y la estética; pueden considerarse etiquetas intercambiables para la división de la filosofía que investiga el arte. Pero en el sentido teórico estrecho, los dos términos, al menos en principio, señalan un diferente foco principal: la filosofía del arte se orienta al objeto y la estética hacia la recepción. Uno puede al menos imaginar una filosofía del arte que considera periféricas las cuestiones estéticas, sobre todo en función de la definición del arte.

Entonces, en principio estos dos campos de la investigación pueden contraponerse. La estética es más amplia que la filosofía del arte, pues estudia también la naturaleza. Y una filosofía del arte podría definir "arte" sin hacer referencia a la experiencia estética o a la recepción del público. Esa filosofía del arte no consideraría las experiencias estéticas o las propiedades estéticas como componentes necesarios de todo el arte (aunque de todos modos podría reconocer que son importantes).

Sin embargo, para complicar el asunto, *también* hay un enfoque de la filosofía del arte que sostiene que cualquier definición del arte necesariamente debe conllevar nociones de experiencia estética. Por obvias razones, esas definiciones se llaman *definiciones estéticas del arte*. Según esta postura, que se pulirá en la siguiente sección, las obras de arte son objetos cuya función consiste en engendrar experiencias estéticas. Para los teóricos estéticos del arte, aunque la filosofía del arte y la estética pueden haber sido, en algún sentido, áreas independientes de investigación, *en realidad* no lo son. En realidad, la categoría de arte está íntima e inseparablemente relacionada con la experiencia estética. Las obras de arte sólo son objetos y sucesos de los que se afirma que infunden experiencias estéticas en el público.

Esta manera de entender la relación entre arte y estética es tendenciosa porque representa un sesgo teórico particular y afir-

ma algo sustancial acerca de la naturaleza del arte. De acuerdo con teóricos de la estética, "arte" y "estética" podrían, en algún sentido abstracto, haber resultado ser los nombres de diferentes campos de investigación, pero de hecho, una vez que uno estudia el asunto, se descubre que no lo son, porque uno no puede, afirma el teórico de la estética, decir qué es el arte sin invocar el concepto de la experiencia estética. Así, pues, según este enfoque, la filosofía del arte corresponde directamente al campo de la estética, junto con el estudio de la estética de la naturaleza.

Para los teóricos estéticos del arte, titular a este libro *Filosofía del arte* no da lo mismo. Debería haberse titulado *Estética*, porque ellos creen que las preguntas sobre la naturaleza del arte pueden reducirse fundamentalmente a preguntas sobre la experiencia estética. Para ellos, "estética" y "filosofía del arte" no son intercambiables porque sean simplemente etiquetas neutrales, que no entrañan ningún compromiso teórico, para una misma investigación. Más bien son intercambiables porque el arte es en lo esencial un vehículo para la experiencia estética. Así, sobre el uso tendencioso de "arte" y "estética", el punto de vista teórico subyacente es que estos términos son interdefinibles: específicamente, el arte puede definirse en función de la estética. Para el defensor de la teoría estética del arte, el descubrimiento de que el arte puede definirse en función de la experiencia estética es parecido al descubrimiento de que el agua es H_2O.

La definición estética del arte

Ya rozamos las teorías estéticas del arte cuando analizamos el formalismo. Clive Bell definió el arte en términos de la forma significativa. Sin embargo, si le hubiéramos preguntado cómo identificar la forma significativa, habría dado una respuesta en términos de lo que tiene la capacidad de engendrar experiencia estética o, como él la llama, emoción estética. Pero no tratamos la versión del formalismo que defiende Bell como una teoría estética del arte, pues en su definición él no menciona de modo explícito la experiencia estética. La diferencia entre un formalista

del tipo de Bell y un abierto defensor de la teoría estética del arte es que este último, podría decirse, "va al grano", y en su definición del arte se refiere directamente a la experiencia estética sin el concepto intermedio de forma significativa.

El defensor de la teoría estética del arte empieza con la suposición de que nuestro trato con las obras de arte tiene algo de especial. Las obras de arte, sostiene, ofrecen una clase de experiencia singular. Las experiencias que tenemos mientras recorremos una galería o sentados en una sala de conciertos son de una clase distinta de otros tipos de experiencia, como llenar un formulario de declaración de impuestos, comprar comestibles, construir naves espaciales o escribir boletines noticiosos. Por otra parte, aunque son de una clase distinta de otras clases de experiencias, también hay algo uniforme en nuestros encuentros con las obras de arte: inducen un tipo característico —es decir, *distintivo*— de estado contemplativo.

Aunque en la siguiente sección se dirá más sobre este estado contemplativo, baste por el momento decir que habitualmente, cuando nos topamos con obras de arte, lo que atrae nuestra atención son sus formas sensuales, sus propiedades estéticas —entre ellas las expresivas— y su concepción. Examinamos el objeto, dejamos que nuestra atención deambule, pero no sin ton ni son, pues lo que vemos y escuchamos se ha estructurado para guiar nuestra atención a lo largo de ciertos caminos, más que otros. En el mejor de los casos, las antedichas características de la obra se interrelacionan de maneras interesantes, y detectar estas correspondencias es gratificante. Se dice que esta clase de contemplación o concentración es de otra clase que lo que experimentamos cuando realizamos alguna tarea práctica, como buscar un número telefónico. En estas ocasiones no saboreamos la experiencia por sí misma, sino que nos apuramos para terminar pronto. Con las obras de arte, sostiene la teoría estética, el estado contemplativo es su propia retribución; no entramos en él por algo más.

Este estado contemplativo es lo que los teóricos llaman experiencia estética. Las obras de arte son oportunidades de someterse a ese estado especial; son artefactos que lo facilitan. Por otra

parte, si presenciamos obras de arte lo hacemos con el propósito de tener esos estados que ellas nos despiertan. Es decir, buscamos obras de arte a fin de obtener experiencias estéticas. El público valora las obras de arte principalmente como fuentes potenciales de estas experiencias estéticas que encuentran en sí mismas su propia retribución.

Hasta aquí sólo hemos considerado el lado de la recepción. Hemos hablado del interés del público por prestar atención a las obras de arte, pero ¿qué hay del artista? Es de suponer que si el público se interesa en las obras de arte a fin de obtener experiencias estéticas, y si los artistas casi siempre se interesan en ganar público, entonces habrá alguna relación entre lo que los artistas se proponen hacer y lo que el público espera que las obras de arte le proporcionen. Lo que el público espera que las obras le proporcionen, según los defensores de la teoría estética del arte, son experiencias estéticas. Por ende, es razonable la hipótesis de que lo que los artistas intentan hacer a través de la realización de obras de arte es ofrecerle al público la oportunidad de tener experiencias estéticas, por ejemplo, elaborando objetos llenos de propiedades estéticas.

Para apreciar este argumento de la teoría estética pensemos en la siguiente analogía. La gente compra clavos para atravesar distintas superficies a fin de que se peguen unas a otras. Las ferreterías tienen reservas de clavos para que la gente con ese propósito encuentre lo que busca. Por lo tanto, es razonable conjeturar que los fabricantes de clavos, que abastecen a las ferreterías, hacen clavos con la intención de proporcionar la clase de utensilios que facilitarán los objetivos de los compradores de clavos. Es la mejor explicación que tenemos del nexo social entre los fabricantes de clavos, los dueños de ferreterías y los consumidores de clavos. De igual modo, si el público normalmente usa las obras de arte para obtener experiencias estéticas y busca obras de arte para este mismo propósito, entonces es muy posible que los artistas normalmente tengan la intención de que las obras de arte funcionen de maneras conducentes a hacer realidad los objetivos del público, consistentes en obtener una experiencia estética.

Esto es, quien defiende la teoría estética sostiene:

1 El público usa las obras de arte para que sirvan como fuentes de experiencia estética; ésta es la razón por la que el público busca obras de arte.
2 Por lo tanto, el público espera que las obras de arte sirvan como fuentes de experiencia estética (ésta es la razón por la que buscan obras de arte).
3 Si a los artistas les interesa tener público, deben intentar que sus obras sean útiles para hacer realidad las expectativas del público cuando busca obras de arte.
4 Los artistas se interesan en tener público.
5 Por lo tanto, los artistas intentan que sus obras sean útiles para hacer realidad las expectativas que tiene el público cuando busca obras de arte.
6 Por lo tanto, los artistas intentan que sus obras sirvan como fuentes de experiencia estética.

Además, si los artistas intentan que sus obras sirvan como fuentes de experiencia estética *y* esto es lo que el público espera de las obras de arte, además de ser para lo que las usa, esto sugiere una tesis sobre la naturaleza del arte, a saber, que las obras de arte son cosas que se producen con la intención de poseer la capacidad de engendrar experiencias estéticas. El apoyo a esta teoría proviene del hecho de que aparentemente nos da la mejor explicación disponible de las actividades características de los creadores y consumidores de los objetos y espectáculos que llamamos obras de arte. Es decir, postular que las obras de arte son cosas concebidas con la capacidad de proporcionar experiencia estética es lo que mejor permite entender las actividades que, según se dice, son fundamentales a nuestras prácticas estéticas: tanto las prácticas de los artistas y espectadores como la relación entre unos y otros.

Quizá otro modo de decirlo sea: supuestamente sabemos cuáles son las conductas características de los artistas y del público con respecto a las obras de arte; plantear la hipótesis de

que las obras de arte son objetos intencionalmente concebidos para servir como fuentes de experiencia estética es la postulación más congruente con lo que creemos saber acerca de la conducta de los creadores y consumidores de arte. Entonces, la definición estética del arte es supuestamente la explicación más inteligible de la obra de arte: la explicación máximamente consistente con el resto de lo que creemos sobre nuestras prácticas artísticas, y la que mejor concuerda con ello.

Planteada de manera precisa, la definición estética del arte sostiene:

> *x* es una obra de arte si y sólo si (1) *x* se produce con la intención de que posea cierta capacidad, a saber, (2) la capacidad de proporcionar una experiencia estética.

Ésta es una definición funcional de arte, pues lo define en lo que se refiere a la función intencionada que se supone que todas las obras de arte tienen. Es una definición estética del arte, pues designa esa función intencionada en lo que se refiere a la capacidad de proporcionar una experiencia estética. La definición estética del arte compite con la teoría figurativa del arte, la teoría expresiva y el formalismo, pues se propone como una teoría integral de todo el arte. Propone dos condiciones necesarias para tener categoría de arte que en conjunto son suficientes.

La definición estética del arte tiene varios componentes. Es instructivo repasarlos uno por uno para ver por qué se incluyen en la teoría. Un componente de la teoría es la intención del artista. Podemos llamarla una intención estética, pues es la intención de crear algo que tenga la capacidad de impartir una experiencia estética.

Lo primero que hay que observar en esta teoría es que tan sólo requiere que, al hacer la obra de arte, esa intención al menos esté presente como uno de los factores motivantes para su creación. La definición estética del arte no requiere que la intención estética sea la única intención, ni que sea la intención primaria o dominante. Tan sólo requiere que una intención estética sea una de las intenciones que operan durante la producción de la obra.

Esto reconoce que una obra de arte también podría producirse para llevar a cabo ciertas intenciones religiosas o políticas. Será una obra de arte sólo en la medida en que, además, haya una intención estética detrás de ella. En efecto, una obra de arte podría crearse primordialmente con la intención de obtener algún objetivo religioso o político, pero seguirá considerándose una obra de arte mientras haya también una intención estética motivándola. Las representaciones de la crucifixión de Cristo, incluso si su intención principal es infundir adoración, contarán como arte puesto que coexiste con ésta otra intención, a saber, propiciar la experiencia estética.

Esta intención estética puede ser secundaria. Con todo, algo es una obra de arte sólo si entre sus intenciones figura una intención estética. Algunas obras de arte pueden estar motivadas únicamente por intenciones estéticas; otras pueden tener otras intenciones dominantes que no sean las estéticas. Sin embargo, poseer una intención estética es condición necesaria para tener categoría de arte. Nada se considerará una obra de arte a menos que ponga en práctica una intención estética.

Por otro lado, es importante observar que la intención que viene al caso es una de proporcionar una experiencia estética, no una de crear arte. Si lo fuera, la definición sería circular, pues para saber si una obra está motivada por una intención de crear arte habría que saber de antemano qué se considera arte, y en ese caso estaríamos presuponiendo el conocimiento de la naturaleza de la misma cosa que la teoría tendría que definir.

Algunos pueden temer que la definición, por aludir a intenciones estéticas, es impracticable. ¿Cómo podemos saber si hay o no una intención estética detrás de una obra dada? ¿Acaso una intención no es algo que existe en la mente del artista, y no es la mente del artista algo lejano a los espectadores? ¿Cómo podemos saber si el artista tenía esa intención?

En realidad esto no es tan difícil de determinar. Si una pintura, por ejemplo, manifiesta cuidado en su composición, armonía en su disposición de colores y variaciones sutiles en sus juegos de luces y sus pinceladas, entonces es evidente que intenta pro-

piciar una experiencia estética. Aquí inferimos la presencia de una intención estética de la misma manera como inferimos las intenciones cotidianas: como la mejor explicación de la conducta de los agentes.

En este caso, el agente es la artista; su conducta es la manera en que maneja sus materiales. Basados en esto, la explicación más probable de su conducta es que tenía una intención estética. Por otro lado, entre los elementos de prueba adicionales que apoyan la hipótesis de que en las obras de arte hay intenciones estéticas está el género de la obra. Si ésta pertenece a un género artístico en el que la promoción de la experiencia estética sea una característica habitual de las obras de ese género, es probable que cualquiera que trabaje en ese género comparta esta intención genérica.

Al incluir el requisito de una intención en la definición del arte, el defensor de la teoría estética consigue marcar una distinción entre las obras de arte y la naturaleza. Ya observamos que las experiencias estéticas también acompañan a muchos encuentros con la naturaleza. Si la definición estética del arte se formulara sólo en términos de la capacidad de un objeto para proporcionar una experiencia estética, la teoría sería demasiado amplia; no diferenciaría entre obras de arte con la capacidad de engendrar experiencias estéticas y las cascadas majestuosas que comparten ese poder. Esto haría a la teoría demasiado incluyente, y por ende debilitaría su afirmación de que proporciona razones suficientes para diferenciar a las obras de arte de otras cosas. Sin embargo, al requerir que las obras de arte estén avaladas por intenciones estéticas, el defensor de la teoría estética separa a las obras de arte de la naturaleza en general, pues la naturaleza, e incluso los objetos naturales que poseen capacidades estéticas, no son resultado de la intención de nadie.

De igual modo, al incorporar en la definición la referencia a las intenciones, el simpatizante de la teoría estética puede dar cabida a la existencia del arte malo. El arte malo se conforma de obras con las que se pretendía proporcionar una experiencia estética pero que no consiguen cumplir sus intenciones. Si la definición estética sólo hablara de una capacidad de propiciar la experiencia estética, la teoría sólo consideraría arte las obras exitosas, *i.e.*, sólo consideraría arte obras que en realidad estimularan una experiencia estética. Esto nos dejaría sin posibilidades de clasificar como arte el arte malo. Esto, como vimos en el capítulo anterior, sería un resultado de lo más contrario al sentido común. Sin embargo, no es un problema que enfrente la definición estética del arte, pues al referirse a intenciones estéticas la teoría tiene en cuenta las intenciones fallidas y, en consecuencia, el arte malo.

Podría temerse que, por depender tanto de la idea de intención, la teoría estética del arte vuelva prácticamente ineficaz esta definición. Es decir, si todo lo que se requiere para tener categoría de arte es la simple intención de proporcionar una experiencia estética —y no la realización de dicha intención—, es muy fácil que un candidato se considere obra de arte. Si una obra no tiene que cumplir su intención estética en alguna medida, entonces puede alegarse que cualquier artefacto está avalado por una intención estética y que por consiguiente es arte. Así, pues, la definición estética del arte parece demasiado amplia. En realidad no tiene modo de excluir a nada del orden del arte.

Esta preocupación, empero, no viene al caso. La definición estética del arte tiene recursos para negar la categoría de arte a grandes cantidades de artefactos. Estos recursos radican en la idea de lo que es tener una intención y, por extensión, una intención estética.

Una intención es un estado mental que a su vez está compuesto de al menos dos tipos de estados mentales: creencias y deseos. Para intentar tomar el autobús a Baton Rouge, no sólo necesito desear ir a Baton Rouge: también debo tener ciertas creencias, como: que Baton Rouge existe y que es un lugar al que se puede llegar tomando un autobús. Antes de que alguien me atribuya la intención de ir a Baton Rouge, tiene que convencerse de que tengo las creencias y deseos pertinentes. Si le digo a alguien que tengo la intención de ir a Baton Rouge, pero luego esa persona me ve en un aeropuerto que no tiene terminal de autobuses y yo le digo sinceramente que ya sé que del aeropuerto no salen autobuses, se va a resistir mucho a atribuirme la inten-

ción de ir a Baton Rouge en camión. Quizá pensará que sólo le estoy tomando el pelo o que hay algo que quiero ocultar.

¿Por qué esa persona se abstendría de atribuirme la intención de ir a Baton Rouge en autobús? Porque no parezco tener las creencias apropiadas para esa intención. Mi conducta, incluida mi conducta verbal, no sustenta la intención de ir a Baton Rouge en autobús; de hecho, mi conducta no parece concordar con esa intención. Para que alguien me atribuya la intención de ir a Baton Rouge en autobús es necesario que se convenza de que tengo la clase apropiada de creencias. Si su mejor explicación de mi conducta bloquea la hipótesis de que tengo la clase apropiada de creencias, entonces, si ninguna circunstancia cambia, estará dispuesto a invalidar lo que yo digo y negar que pretendo ir a Baton Rouge en autobús.

Algo parecido puede decirse sobre el componente de deseo de las intenciones. Si mi conducta indica que no tengo la clase apropiada de deseos, entonces alguien se abstendrá de atribuirme la intención de ir a Baton Rouge. Si me siento en un aeropuerto por dos meses sin hacer ningún esfuerzo por ir de allí a Baton Rouge, pasará por alto lo que yo diga y conjeturará que en realidad no tengo ningún deseo de ir a Baton Rouge y, por lo tanto, que tampoco tengo la intención.

¿Qué tiene que ver con el arte este cuento sobre Baton Rouge? De acuerdo con la teoría estética, una intención de proporcionar una experiencia estética es un componente fundamental de la categoría de arte. En consecuencia, para atribuir a un artista una intención artística necesitamos estar convencidos de que tiene las creencias y deseos que son necesarios para esa clase de intención. Si su conducta, en particular su trabajo, no consigue indicar que el artista tiene las creencias y deseos pertinentes, quien propugna la teoría estética del arte tiene razones para negar que el artista tenga una intención estética y, en consecuencia, tiene razones para negar que su obra sea arte.

Consideremos un ejemplo: la composición musical de György Ligeti "Poème Symphonique". La pieza consiste en cien metrónomos a los que se les va acabando la cuerda. ¿Puede decirse que está motivada por la intención de propiciar una experiencia estética? De acuerdo con al menos un defensor de la teoría estética del arte, no se puede, pues no parece probable que alguien como Ligeti, compositor empapado de la tradición, pudiera creer que alguien obtuviera alguna experiencia estética del espectáculo auditivo de cien metrónomos pulsando hasta agotarse. Sin duda, Ligeti, como todos los demás, se da cuenta de que es más probable que el efecto de su trabajo sea volver locos a los escuchas que engendrar contemplación. Ligeti tendría que ser un lunático para pensar que su pieza pudiera proporcionar una experiencia estética. Pero no es un lunático, y el principio de caridad en la interpretación nos alienta a presuponer que Ligeti, como todos los demás, no cree que "Poème Symphonique" tenga la capacidad de proporcionar una experiencia estética.

Además, por las mismas razones, no vamos a atribuir a Ligeti el deseo de estimular experiencias estéticas en su público. No cabe duda de que, por otras razones, desea engendrar en sus escuchas alguna otra clase de estado. Un crítico musical, o el propio Ligeti, podría hablarnos sobre la identidad de este otro estado y sobre las razones de Ligeti para querer inducirlo. En cualquier caso, no atribuiremos a Ligeti la intención de proporcionar por medio del "Poème Symphonique" la oportunidad de tener una experiencia estética, porque encontramos muy improbable que él realmente pudiera tener las creencias y deseos indispensables para formar esa intención.

Pero si quien defiende la teoría estética del arte tiene a su disposición los medios para negar que un artista tenga la intención estética pertinente con respecto a una obra dada, entonces la definición estética del arte es eficaz. Puede descartar a ciertos posibles candidatos del orden del arte porque hay razones para negar que las obras en cuestión genuinamente estén avaladas por intenciones estéticas. Quien defienda la teoría estética puede hacerlo siempre que pueda argumentar que no es viable —y de hecho que es totalmente inviable— atribuir al artista en cuestión las clases de creencias o deseos que son los componentes de las intenciones estéticas.

Así, pues, algunos defensores de la teoría estética del arte excluyen el arte encontrado, como *La fuente* de Duchamp, del ámbito de arte propiamente dicho, por la razón de que es ridículo atribuir a alguien tan entendido e informado como Duchamp la creencia de que un mingitorio común y corriente pudiera proporcionar una experiencia estética. Reconocerán que quizá era algo más lo que estaba haciendo, pero además sostendrán que a todas luces no estaba intentando engendrar una experiencia estética y que, por lo tanto, *La fuente* no es una obra de arte.

En consecuencia, según la definición estética del arte es posible fallar al hacer una obra de arte. En verdad es posible que no sea tan difícil hacer una obra de arte de acuerdo con la teoría estética. Sin embargo, falta decir dos cosas. En primer lugar, realmente no es demasiado difícil hacer una obra de arte en el sentido clasificatorio (aunque es difícil hacer una *buena*). Así, la definición estética, muy apropiadamente, refleja la manera como son las cosas. Y, en segundo lugar, aunque es fácil hacer una obra de arte, de acuerdo con la teoría no es fácil al grado de que sea imposible fallar al querer hacer una: alguien podría no conseguir hacer una obra de arte si sus intenciones no fueran estéticas. Por lo tanto, la definición estética del arte no es demasiado amplia: puede excluir del orden del arte algunos candidatos.

Además del componente de la intención, la definición estética del arte contiene un componente de función, que anida dentro del componente de intención. Es el requisito de que la intención pertinente sea la de que la obra tenga la *capacidad* de proporcionar una experiencia estética. Aquí, hablar de capacidad es en última instancia hablar de función. Esto es, la obra de arte está concebida para funcionar como fuente de una experiencia estética. No obstante, esta función intencionada de la obra de arte se describe simplemente como una capacidad de proporcionar una experiencia estética, pues con las obras de arte el artista sólo propone, mientras que el público dispone.

El artista hace algo capaz de sustentar una experiencia estética, pero depende del público aprovechar esta oportunidad. El público cristiano, por ejemplo, se negó a tomar parte en las posibilidades de experiencia estética que ofrecían en abundancia las estructuras internas de la película *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese. La cinta sigue siendo, empero, una obra de arte, pues está estructurada de un modo que proporciona experiencia estética, aunque muchos hayan ignorado esa capacidad.

Así, más que decir que una obra de arte está concebida con la función de causar invariablemente experiencias estéticas, la definición se plantea en términos de una capacidad intencionada, que puede permanecer latente. Incluso si el público no está dispuesto a ser receptivo, una obra sigue siendo arte. No pone en peligro la categoría artística de una obra el hecho de que el público, por alguna razón, se abstenga de usarla para que cumpla la función para la cual fue creada.

La definición estética del arte es particularmente atractiva dada la forma como sugiere respuestas sistemáticas a muchas de las preguntas capitales de la filosofía del arte. Nos permite decir por qué las obras de arte son buenas, cuando lo son. Específicamente, las obras de arte son buenas cuando cumplen sus intenciones estéticas predominantes: cuando en efecto proporcionan experiencias estéticas. Son malas cuando no consiguen entregar las mercancías, *i.e.*, experiencias estéticas.

La teoría estética también sugiere un criterio de lo que pueda considerarse una razón crítica a la hora de comentar obras de arte. Una razón crítica a favor o en contra de una obra de arte tiene que ver con comentarios sobre si un elemento de una obra de arte o la obra de arte en su totalidad contribuye, o no consigue contribuir, a la producción potencial de experiencias estéticas, y por qué. Decir que una obra tiene unidad, por ejemplo, es una razón crítica, pues la unidad es una característica de las obras de arte que propicia las experiencias estéticas.

Y, por último, la definición estética del arte nos pone en condiciones de decir por qué el arte es valioso. El arte es valioso porque proporciona experiencias estéticas. Así, si podemos decir por qué tener experiencias estéticas es valioso, entonces también estamos en camino de decir por qué el arte es valioso. El valor del arte se derivará del valor de tener experiencias estéticas.

Si la definición estética del arte es verdadera, puede funcionar como la piedra angular de una teoría del arte sistemáticamente unificada que explique por qué las obras de arte son buenas (y malas), qué se considera una razón crítica, y por qué el arte, en cuanto forma organizada de práctica humana, es valioso. Ofrecer una explicación del arte tan extraordinariamente unificada con este alcance es sin duda una importante consideración a favor de la teoría estética del arte.

Desde luego, el componente de la teoría que permite explicar tanto de una manera sistemática es la experiencia estética. Es el término teórico fundamental en el edificio de esas teorías. Como se intenta que las obras de arte funcionen para proporcionar experiencias estéticas, se dice que son buenas cuando poseen la capacidad de hacerlo. Las razones críticas son las que mencionan las características de las obras de arte que facilitan o inhiben esta función. Y el arte como práctica tiene valor porque la experiencia estética tiene valor. No hay duda de que la idea de experiencia estética es el punto de apoyo sobre el que se equilibran la definición estética del arte y sus diversas ventajas explicativas y sistemáticamente interrelacionadas. Así, a fin de evaluar la teoría estética necesitamos entender qué implica su idea central.

Dos versiones de la experiencia estética

Como vimos en el capítulo anterior, un problema cardinal de la teoría de la forma significativa de Bell era que no especificaba exactamente qué es eso. Sostenía que es aquello que provoca emociones estéticas, pero como no aclaró la naturaleza de la emoción estética, el concepto de forma significativa se quedó desastrosamente sin definir. "La capacidad de proporcionar una experiencia estética" realiza en la definición estética del arte una tarea análoga a la de la forma significativa en las teorías formalistas. Así, pues, si la definición estética del arte quiere evitar la misma clase de objeciones que se dirigen al formalismo, debe suministrarse alguna concepción de la idea de experiencia estética.

Hay muchas concepciones de experiencia estética. Se han dedicado libros enteros a debatir diferentes caracterizaciones de ella, así que debemos ser selectivos en nuestro debate. Detengámonos en dos importantes explicaciones: las que podemos llamar respectivamente la *explicación orientada al contenido* y la *explicación orientada al influjo.*

La explicación orientada al contenido es muy sencilla: una experiencia estética es la experiencia de las propiedades estéticas de una obra. Aquí, el contenido de la experiencia —aquello a lo que le prestamos atención— es lo que hace que una experiencia sea estética. Entre las propiedades estéticas se cuentan las propiedades expresivas de una obra, aquellas que su apariencia sensual transmite (elegancia, delicadeza, monumentalidad), y sus relaciones formales. Por comodidad, estas propiedades pueden clasificarse bajo tres grandes encabezados: unidad, diversidad e intensidad. Según la explicación orientada al contenido, prestar atención a la unidad, la diversidad o la intensidad de una obra (o de sus partes) equivale a una experiencia estética de la obra.

La unidad de una obra depende de sus relaciones formales. Cuando los elementos de la obra se coordinan en parte de la obra o en toda ella, ésta tiene unidad. Puede tenerla en virtud de motivos y temas que se repiten (sus partes pueden parecerse entre sí o recordar una a otra en aspectos pertinentes), o puede colaborar a un efecto coherente singular, como la trama de una historia en la que la mayoría de los elementos llevaran a un cierre. Cuando nos fijamos en las características de una obra que conducen a la unidad y a su manera de interrelacionarse, nuestra atención a la pieza es una experiencia estética, una experiencia estética de unidad. Es decir, la unidad es el contenido o el objeto de nuestra experiencia que la hace estética.

Las obras también pueden poseer diversas propiedades —como tristeza y gracilidad— en intensidades variables. Una obra puede ser extremadamente jubilosa o bien sólo moderadamente. Puede parecer febril o delicada, implacable o enérgica en distintos grados. Prestar atención a las propiedades estéticas de la obra, discernir sus intensidades variables, es una experiencia estética de

la obra. Es una experiencia de la dimensión cualitativa de la obra según el aspecto que nos presenta. Y, como estas cualidades siempre aparecen con algún grado de intensidad —ya sea alto, bajo o algo intermedio—, las experiencias de las cualidades estéticas de una obra siempre serán experiencias de la intensidad de la obra.

Una obra que incesantemente destaca ciertas propiedades estéticas —que, por ejemplo, proyecta tristeza en todos los registros (como en la ópera cuando tanto el argumento como la música y los gestos son tristes)— tiene mucha unidad y, por lo tanto, proporciona una experiencia uniforme de tristeza. Sin embargo, no todas las obras aspiran a esta clase de unidad. Muchas están concebidas para comunicar una diversidad de propiedades sentimentales. Algunas pueden contrastar entre sí, pero una obra puede convocar muchas tonalidades sentimentales distintas para sugerir el efecto de intensidad global. Varias obras de Shakespeare son así: yuxtaponen propiedades expresivas diferentes, y a veces opuestas, para alertarnos sobre la deslumbrante variedad de las cosas y así mantener nuestra atención.

La diversidad en las obras de arte no sólo puede conseguirse transmitiendo una amplia variedad de propiedades expresivas, sino también multiplicando la gama de personajes, sucesos o vocabularios (palabras, estructuras musicales, formas visuales, etc.) empleadas en una obra de arte dada. Evidentemente, aquí la unidad y la diversidad son términos covariables. Conforme la obra se vuelve más compleja en sus distintos elementos, su unidad puede disminuir, mientras que conforme sus temas y elementos se repiten o se mezclan entre sí, su diversidad se vuelve cada vez menos asombrosa. Las pinturas monocromáticas presentan un bajo nivel de diversidad, mientras que novelas a gran escala, como *Los hermanos Karamazov,* más que tener unidad parecen estar desparramadas. Sin embargo, pocas obras son totalmente diversas, carentes por completo de unidad. Más bien, la diversidad es por lo general característica de obras que tienen alguna unidad; es decir, la diversidad normalmente es cuestión de variedad en medio de la unidad. Cuando una obra se destaca por este tipo de diversidad, a menudo la llamamos compleja.

Entonces, a grandes rasgos, siguiendo la explicación orientada al contenido, una experiencia estética es una experiencia de unidad, diversidad o intensidad, y se entiende que estas mismas características de una obra pueden interrelacionarse de diversas maneras. Es la posesión de este tipo de características lo que hace posible la experiencia estética. Es decir, una obra tiene la capacidad de proporcionar una experiencia estética —experiencias de unidad, diversidad e intensidad— en la medida en que tiene rasgos de este tipo. Una obra de arte es algo con lo que se intenta presentar características como éstas para que el público las perciba.

Si conectamos la explicación de la experiencia estética orientada al contenido con la definición estética del arte, entonces obtenemos: *x* es una obra de arte si y sólo si con ella se intenta presentar unidades, diversidades o intensidades para su percepción. Algo con lo que no se tenga la intención de presentar al público estas características no es una obra de arte. Las obras de arte que consiguen presentar estas características para la atención del público son buenas; las que no lo consiguen son malas. Una razón crítica a favor de una obra de arte tiene en cuenta que posea unidad, diversidad o intensidad; una razón crítica en contra señala su falta de unidad, diversidad o intensidad. Además, se dice que el arte, en cuanto forma organizada de actividad humana, es valioso porque para la vida humana es valioso tener experiencias de unidad, diversidad e intensidad. ¿Quién podría negarlo?

Ésta es la explicación orientada al contenido de la experiencia estética. No es la única explicación de la experiencia estética, y es casi seguro que no se trata de la más popular. Por lo general, en los debates sobre la experiencia estética predominan las *explicaciones orientadas al influjo.* De hecho, la explicación orientada al influjo muy probablemente sea la explicación canónica de la experiencia estética.

La explicación orientada al contenido depende de las propiedades estéticas para definir la experiencia estética; las propiedades estéticas son aquello de lo que las experiencias estéticas son experiencia. Esto no dice nada sobre las modalidades especiales

de esa experiencia ni sobre cómo son; es decir, no ofrece una fenomenología de tales experiencias. Dicho muy crudamente, la explicación orientada al contenido caracteriza esas experiencias en función de lo que "contienen". No nos informa acerca de la naturaleza del "contenedor". Metafóricamente hablando, las explicaciones orientadas al influjo tratan de hacer eso justamente.

De acuerdo con una versión muy conocida de la explicación orientada al influjo, una experiencia estética se caracteriza por la atención y contemplación desinteresada y empática de cualquier objeto del que pueda tenerse conciencia, y solamente por sí mismo. La experiencia estética es una forma de atención. ¿Qué clase de atención? Una desinteresada y empática.

Aquí la atención desinteresada no es equivalente a una no interesada. Prestar atención con desinterés a una obra de arte no es lo mismo que prestarle atención sin interés. Esta clase de desinterés es compatible con estar interesado en la obra de arte. Desinterés aquí equivale a "interés sin ningún propósito oculto". Cuando se trata de la ley, queremos jueces imparciales y desinteresados, que no tengan ningún interés personal en el caso (como alguien que puede llegar a ganar algo si el demandante pierde), o motivos ocultos (como querer mandar un mensaje al electorado). Queremos que los jueces resuelvan desinteresadamente: que juzguen el caso con imparcialidad y según sus propios méritos, no sobre la base de temas y propósitos ajenos al caso.

Supuestamente la experiencia estética es desinteresada en este sentido. Prestamos atención a la obra de arte por sus propios méritos. No preguntamos si corromperá la moral de los niños. En vez de eso, por ejemplo, nos fijamos en si su organización formal es apropiada o no. Si somos musulmanes y la obra trata del islam, no preguntamos si la obra es buena para nuestra gente, sino si tiene unidad, si tiene una diversidad compleja o si es intensa. Una productora de cine que ve su película tratando de calcular si llevará a un público numeroso a las salas de cine no está viendo la película de manera desinteresada sino en conexión con sus intereses personales: la cantidad de dinero que espera ganar.

Al prestar una atención desinteresada a algo sentimos un alivio de las preocupaciones apremiantes de la vida cotidiana —de nuestras propias preocupaciones, como nuestros intereses monetarios— y de los asuntos de la sociedad en general —como la educación moral de los niños—. Algunos autores ven la experiencia estética como algo que libera de las presiones de la vida cotidiana. Cuando entramos a la sala de conciertos y escuchamos la música, dejamos la vida afuera.

Cuando prestamos atención a una obra de arte desinteresadamente, la apreciamos por sí misma, no por su relación con asuntos prácticos. ¿Tienen unidad sus estructuras, es placenteramente compleja, cuáles son sus propiedades estéticas sobresalientes, y son intensas o no? Son éstas las preguntas que se les ocurren a los espectadores desinteresados, y no "¿esto es bueno o malo para la sociedad?", "¿me hará ganar dinero?" o "¿me excitará sexualmente?"

Prestar estéticamente atención a algo es desinteresado, pero también empático. La clase de empatía que viene a cuento implica algo más que simplemente no permitir que motivos ocultos influyan sobre nuestra atención: implica entregarse a la obra, dejarnos guiar por sus estructuras y sus propósitos. La atención empática se dirige al objeto y de buen grado acepta que, por encima de la sucesión de nuestros estados mentales, el objeto la guíe por las propiedades y relaciones que estructuran el objeto; asimismo, presupone jugar con las reglas del objeto en vez de importar las nuestras: por ejemplo, aceptar la convención de que las personas se canten unas a otras en la ópera, en vez de decir que así no se comporta la gente, o aceptar la idea de la propulsión a una velocidad mayor que la de la luz si estamos leyendo un cuento de ciencia ficción. Prestar atención empáticamente supone ponerse uno mismo en las manos de quien hizo el objeto: ir a dondequiera que nos pida que vayamos, y prestar atención a lo que él quiera destacar.

La experiencia estética también se describe como una forma de contemplación. Esto no debería entenderse como un estado pasivo. Cuando contemplamos un objeto no nada más recibimos

sus estímulos pasivamente. No es una mirada vacía y como de vaca ni un estado de distracción o falta de atención, como cuando se dice que alguien está "perdido en la contemplación". No es estar ocioso pensando en las musarañas. Contemplar un objeto es ser plenamente consciente de sus detalles y sus interrelaciones. En este sentido, la contemplación exige una aplicada observación. También supone ejercitar activamente los poderes de elaboración de la mente; que se nos ponga a prueba con una diversidad de estímulos, a menudo inicialmente conflictivos, y tratar de encontrarles la congruencia. Aquí la contemplación se fascina con el objeto de atención, observa de cerca sus discretos elementos y propiedades, y se esfuerza por encontrar conexiones entre ellos.

Este proceso contemplativo, cuando tiene el apoyo del objeto al que atendemos, puede ser una fuente de inmensa satisfacción. La búsqueda activa de detalles y conexiones puede ser de suyo estimulante, y cuando una actividad así tiene éxito, puede conferir a la actividad en su conjunto una especie de placer que por sí solo vale la pena. Con la experiencia estética se dice que esta clase de placer se valora por sí mismo. Así como en una partida de ajedrez valoramos el placer que acompaña el uso de los poderes de nuestra mente por sí mismo (sin importar si ganamos o perdemos), y no porque pudiera hacernos mejores estrategas militares, el entrenamiento mental y emocional que obtenemos con la experiencia estética es su propia retribución.

No nos sometemos a esas experiencias con el fin de volvernos más listos o más sensibles, aunque esto pudiera resultar de esos encuentros, sino porque el ejercicio activo de nuestras capacidades de elaboración, habilidades perceptivas y recursos emocionales es estimulante de por sí. Así como disfrutamos subirnos a los juegos de la feria por la diversión que nos dan, y no porque nos preparen para ser astronautas (aunque algunos juegos podrían), la experiencia estética es algo que buscamos por sí misma.

Según la explicación orientada al influjo, la experiencia estética es la atención desinteresada y empática de cualquier objeto por sí mismo y su contemplación. Formulado así permite que

cualquier cosa sea un objeto de experiencia estética. No obstante, algunos objetos son más propicios para esta clase de experiencia que otros. Las nubes son más propicias para la atención y contemplación que las obras en construcción anegadas.

Por otra parte, ciertos objetos pueden crearse intencionalmente de tal manera que resultan sumamente apropiados para la atención y contemplación desinteresada y empática. Contendrán estructuras que guíen la atención y contemplación —que la alienten por medio de sus características intencionalmente concebidas de unidad, complejidad e intensidad—, y que retribuyan esa atención y contemplación. Quien viva la experiencia estética no tendrá que hacer solo todo el trabajo. El objeto mismo estará intencionalmente estructurado para invitar a una atención y contemplación desinteresada y empática, apoyarla e idealmente retribuirla. Esos objetos son, por supuesto, las obras de arte.

Entonces, si conectamos la explicación orientada al influjo a la definición estética del arte, *x* es una obra de arte si y sólo si *x* se produce intencionalmente con la capacidad de proporcionar por sí misma la atención y contemplación desinteresada y empática de *x*. Los objetos naturales no se producen con esta capacidad, y por lo tanto no se consideran obras de arte. Tampoco la mayoría de los artefactos humanos están creados con esta intención, así que tampoco son obras de arte. Es posible que muchos artefactos humanos se contemplen desinteresada y empáticamente, pero no están concebidos para propiciar este modo de atención, y en muchos casos, sin importar cómo hayan sido concebidos, numerosos artefactos humanos no propician la forma de contemplación pertinente, y tampoco invitan a ella, ni la apoyan ni la retribuyen. Los talleres de hojalatería, por ejemplo, normalmente no lo hacen.

Mediante la explicación orientada al influjo podemos identificar las obras de arte como artefactos (tanto objetos como espectáculos) concebidos con la capacidad intencionada de invitar a la atención y contemplación desinteresada y empática, inducirla y retribuirla. Ésta es la versión orientada al influjo de la definición estética del arte.

Este enfoque también sugiere razones para declarar buena una obra de arte: es buena cuando en efecto tiene la capacidad de alentar, apoyar y remitir la atención y la contemplación desinteresada. Es mala cuando no lo consigue. Una razón crítica a favor de una obra de arte es una que comente sus capacidades para realizar su función intencionada, mientras que las evaluaciones críticas negativas consistirán en mostrar cómo es que a una obra le faltan estas capacidades.

La importancia del arte en general radica en el valor de perfeccionar nuestra capacidad de atención y contemplación desinteresada y empática. Cultivar estas capacidades humanas redunda en una serie de ventajas, aunque no buscamos experiencias estéticas a fin de aumentar estas capacidades, sino sencillamente para hacer que se ejerciten. Que las experiencias estéticas incrementen nuestras capacidades humanas es un valor concomitante que las experiencias estéticas tienen por casualidad. Buscaríamos obras de arte y las experiencias estéticas que nos proporcionan incluso si no fueran beneficiosas para la vida humana. Sin embargo, el hecho de que sean tan beneficiosas, gracias a que ejercitan nuestros poderes de observación y elaboración, ayuda a explicar por qué el arte es una esfera tan valorada de la vida social.

A diferencia de Bell, quien defiende la teoría estética del arte no tiene que quedarse callado cuando se le pregunta qué es para él la experiencia estética. Así, su teoría no puede rechazarse por no proporcionar ninguna indicación sobre sus términos fundamentales. De hecho, hemos visto que el defensor de la teoría estética tiene por lo menos dos maneras de definir la experiencia estética: la explicación orientada al contenido y la explicación orientada al influjo. Estas explicaciones, a su vez, dan lugar a dos versiones de la definición estética del arte. Así, pues, para evaluar esta definición tenemos que revisar respectivamente cada versión.

Objeciones a la definición estética del arte

La definición estética del arte puede interpretarse desde el punto de vista ya sea de la explicación de la experiencia estética orientada al contenido o de la orientada al influjo. Ambas podrían estar relacionadas, por supuesto; no obstante, para efectos analíticos es más conveniente considerarlas una por una, y en todo caso, si ninguna es convincente por sí sola, es poco probable que sumadas sí resulten convincentes.

Si entendemos "experiencia estética" a la manera de la explicación orientada al contenido, *x* es una obra de arte si y sólo si se tiene la intención de que *x* presente unidades, diversidades o intensidades para su percepción.

Sin embargo, esta fórmula es demasiado amplia para proporcionar una condición suficiente para tener categoría de arte, pues prácticamente todos los artefactos humanos tendrán unidades, diversidades o intensidades para ser percibidas. Una rebanada de pan posee unidad en virtud de ser un objeto individual, y el panadero nos la presenta con la intención de que la percibamos como tal. La mayoría de los artefactos humanos tienen diferentes partes y son diversos en esa medida: los teléfonos, por ejemplo, tienen varios botones, y además la compañía telefónica quiere que percibamos las partes y cree que así lo haremos. De igual modo, los artefactos cotidianos y sus partes tienen propiedades de intensidad variable: quizá están codificados con colores, y quienes los inventaron tienen la intención de que discernamos estas señales en virtud de sus intensidades variables. Sin embargo, ninguno de estos ejemplos es una obra de arte, si bien parecen cumplir con las condiciones de la definición estética.

En respuesta a estas observaciones, es probable que quien defiende la teoría estética diga que hemos malinterpretado a qué se refiere con unidad, diversidad e intensidad. Estos términos se conciben como propiedades *estéticas,* no como propiedades en bruto de los objetos. Son propiedades de la apariencia de los objetos. Unas montañas cubiertas de árboles verdes pueden parecernos suaves y aterciopeladas si pasamos a su lado en coche;

es ésa la impresión que nos dan a nosotros y a criaturas como nosotros. Sin embargo, esas montañas no son suaves: cuando uno se acerca a ellas, son ásperas y escabrosas. Más bien tienen la apariencia de suaves y aterciopeladas.

Asimismo, cuando hablamos de unidad, diversidad e intensidad desde un punto de vista estético, hablamos de la impresión que esos objetos nos causan, a nosotros y a gente como nosotros. Las obras de arte son objetos con los que se intenta presentar unidades, diversidades o intensidades, entendidas como propiedades estéticas, para ser percibidas.

Esto, sin embargo, sigue dando por resultado una teoría demasiado amplia para ser una definición adecuada del arte, pues muchos artefactos humanos —en particular, para nuestros propósitos, innumerables objetos no artísticos— han sido concebidos con propiedades estéticas, entre ellas las de unidad, diversidad e intensidad, para que sean percibidas. Las lanchas a motor están concebidas para manifestar intensamente muchas propiedades expresivas. Connotan agresividad y fuerza, y la posesión de estas propiedades y su proyección intensa les dan una convincente unidad de apariencia. Podemos decir que tienen imagen de "macho". Puede no ser la única intención detrás del diseño de estas embarcaciones, pero sin duda es una de ellas.

Por otra parte, las áreas de columpios y juegos en los parques a menudo están trazadas para sugerir una agradable diversidad. Pero ni las lanchas ni los parques son arte. Aquí el problema es que toda clase de artefactos humanos están hechos con la intención de, entre otras cosas, presentar colecciones estéticamente unificadas, diversas e intensas para su percepción, pero sólo un subconjunto de ellas son obras de arte. Presentar propiedades estéticas con la intención de que sean percibidas no es suficiente para calificar de obra de arte un objeto. Se necesita algo más fuerte, pero ¿qué?

El defensor de la teoría estética podría inclinarse a decir que la unidad, la diversidad o las intensidades estéticas que se intenta que sean percibidas deben ser artísticamente pertinentes. Y es verdad que características como la unidad, la diversidad y la intensidad

de sus propiedades estéticas suelen ser propiedades artísticamente pertinentes de las obras de arte. Es decir, por lo general son pertinentes para nuestra apreciación de las obras de arte que las presentan. Sin embargo, el defensor de la teoría estética no puede invocar en su definición la idea de pertinencia artística, pues eso presupondría que ya sabe cómo identificar el arte (a fin de decir qué es *artísticamente* pertinente), y eso es lo que se supone que su definición va a elucidar. Así, hablar aquí de propiedades artísticamente pertinentes sería circular.

De hecho, muy a menudo buscamos propiedades como unidad, diversidad e intensidad en ciertos objetos sólo porque sabemos que son obras de arte. Percibimos la diversidad como una característica significativa de *4' 33"* de Cage porque es una obra de arte; la diversidad de los sonidos ambientales cotidianos no nos impresiona, y muy rara vez, o nunca, suponemos que éstos tienen la intención de destacar la propiedad de la diversidad para que la percibamos. Es el hecho de que *4' 33"* sea una obra de arte lo que nos lleva a atribuirle la propiedad estética de la diversidad. Pero si la categoría de arte es lo que hace posible la presentación intencionada de propiedades estéticas para su percepción, parece equivocado intentar caracterizarla como lo hace la definición estética. La definición parece poner las cosas al revés.

La definición estética de arte, interpretada a la luz de la explicación de la experiencia estética orientada al contenido, no nos da una condición suficiente para que algo tenga categoría de arte. Pero ¿acaso la intención de presentar unidades, diversidades o intensidades para ser percibidas es condición necesaria del arte? No cabe duda de que los artistas pueden intentar hacer obras carentes de estas propiedades en lo individual. Algunas obras de arte, como la cinta *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, parecen intentar subvertir todo sentido de la unidad: las imágenes están cortadas deliberadamente sin que se advierta ninguna narrativa lógica. Muchas de las esculturas de Sol LeWitt —repeticiones de una simple figura geométrica— difícilmente parecen diversas, y se ven como si ésta fuera precisamente la intención. Muchos objetos encontrados se eligen porque no tienen ningu-

na propiedad estética llamativa, y, por ende, en general les falta intensidad. ¿No son éstos contrajemplos a la teoría?

Quizá el defensor de la teoría estética dirá que no. Él puede conceder que a una obra le falte unidad, diversidad o intensidad, y al mismo tiempo negar que pudiera haber una obra de arte en la que no haya la intención de presentar alguna de las propiedades anteriores para su percepción. El argumento podría ser más o menos así: la unidad y la diversidad covarían; así, si un artista presenta una obra que es notable por su intencionada falta de unidad, entonces la obra inevitablemente transmitirá una idea de diversidad. A la inversa, una obra que minimice la diversidad automáticamente aportará una idea de unidad.

En consecuencia, cualquier obra de arte tendrá que plantearse con la intención de presentar ya sea unidad o diversidad para su percepción, pues la ausencia de una implicará la presencia de la otra para su percepción. Por lo tanto, la presentación intencional *ya sea* de unidad o diversidad para su percepción es condición necesaria de todas las obras de arte. No hay modo de soslayarla.

Que uno acepte este argumento depende en parte de lo que entienda por los términos "unidad" y "diversidad". Si presentar la propiedad de la diversidad para su percepción significa que estamos impresionados por la variedad de la obra en medio de su unidad, entonces ciertamente hay obras de arte, como algunas pinturas del expresionismo abstracto, en las que el conjunto perceptible nos da la impresión de ser confuso, no diverso. Además, puede ser que lo que el artista busca sea confusión, y no un sentido de variedad en medio de la unidad. Históricamente, los artistas han tenido una serie de razones para intentar provocar confusión. Así, pues, es posible que con una obra de arte a la que le falta unidad no se tenga la intención de presentar la clase pertinente de diversidad para su percepción. El artista puede estar interesado en explotar la falta de unidad a fin de mostrar una total confusión y desorientación.

Además, si un artista intenta engendrar confusión, no se sigue que busque presentar diversidad para su percepción. Puede ser que la increíble riqueza de cosas diferentes en el mundo sea

lo que ocasiona confusión y desorientación, pero el artista puede no presentar la obra con la intención de que ubiquemos nuestra confusión en la diversidad de elementos de la obra. Puede ocurrir que el propósito de la obra no sea alentarnos a contemplar los diversos elementos de la obra, sino abrumarnos y desconcertarnos. Algunas instalaciones de Robert Morris, comentadas en el capítulo anterior, son buenos ejemplos para pensar a este respecto.

Del mismo modo, una obra que resta importancia a la diversidad no necesita presentar unidad para ser percibida. La película *Empire* de Andy Warhol —la vista del edificio Empire State a lo largo de ocho horas— difícilmente puede describirse como diversa o compleja. Es intencionalmente mínima en su contenido y su ejecución. Podría decirse que tiene unidad, pero el cineasta no tuvo la intención de que la percibiéramos; más bien, lo que en última instancia Warhol quiere explorar con *Empire* son las implicaciones que tiene el experimento sobre las ideas comunes acerca de la naturaleza del cine. Es una reducción al absurdo de ciertas afirmaciones sobre el realismo cinematográfico y de la opinión de que lo importante en el cine es la reproducción mecánica del mundo. Responder a esta película diciendo "¡Oh! ¡Cuánta unidad estética!" sería no captar lo que se nos quiere decir con ella. Por lo tanto, con una obra de arte que minimiza la variedad, no necesariamente se tiene la intención de presentar unidad para su percepción. Puede tener mejores cosas que hacer.

Al mismo tiempo, *Empire* carece intencionalmente de empatía en la manera como filma el edificio Empire State. No confiere a su tema propiedades estéticas intensas ni subraya ninguna de las propiedades estéticas por las que el edificio es merecidamente famoso. La película es con toda intención lo más mundana posible. Así, pues, si *Empire* es una obra de arte, entonces hay obras de arte con las que no se intenta presentar unidades, diversidades o intensidades para que sean percibidas. Pueden estar apoyadas en intenciones completamente distintas. En consecuencia, la definición estética de arte, planteada desde el punto de vista de la explicación de la experiencia estética orientada al contenido, no identifica una condición necesaria de todo el arte.

¿Y si interpretamos la definición estética del arte desde el punto de vista de la explicación de la experiencia estética orientada al influjo? ¿Eso mejorará las cosas? Según esa postura, *x* es una obra de arte si y sólo si *x* se ha producido intencionalmente con la capacidad de permitir una atención y contemplación desinteresada y empática por sí misma. ¿Es viable pensar que todas las obras de arte se producen necesariamente con esa intención?

Parece poco probable. Aquí el mayor problema es la noción de desinterés. Como ya observamos más de una vez, muchas obras de arte se producen con propósitos religiosos y políticos. No están concebidos para contemplarse desinteresadamente, pero se relacionan con cuestiones prácticas. Una novela feminista puede tener la intención de mover a los lectores —tanto hombres como mujeres— a cambiar su vida. Aquí lo personal puede ser político, y la novela puede abordar intereses de los lectores que entrelacen los dos. Una novela así no está concebida para leerse con desinterés. De hecho, una lectura desinteresada podría subvertir la intención de la novela. Es decir, es difícil imaginar que una lectura desinteresada sea siquiera una meta secundaria de una novela así, pues sería la antítesis de su propósito primario. Así, no todas las obras de arte necesitan estar apoyadas en la intención de invitar a una atención y contemplación desinteresada y empática, apoyarla y retribuirla. Algunas imponen una contemplación interesada y ser aplicadas a nuestras cuestiones prácticas interesadas.

Desde luego, quien respalda la teoría estética puede afirmar que esas obras no son realmente arte, pero eso parece eludir el problema, sobre todo porque hay muchos ejemplos de este tipo que se consideran obras de arte canónicas. Tampoco tiene mucho sentido argumentar, sobre la base de que esas obras tienen propiedades estéticas y estructuras formales, que las obras tienen una intención secundaria de invitar a la contemplación desinteresada, si todas esas características están retóricamente al servicio de mover a los lectores a considerar con interés la opresión personal y política.

De hecho, ejemplos como éste sugieren un problema todavía más serio con la definición estética del arte: la teoría puede ser

fundamentalmente incoherente. La definición requiere que con una obra de arte se tenga la intención de que haya la capacidad de permitir una respuesta desinteresada *y* empática. Sin embargo, en muchos casos esta combinación puede ser imposible. Sin duda, una respuesta empática a una ficción de protesta social sobre el racismo —como una dramatización de *El llanto por la tierra amada,* de Alan Paton— implica moverse a la indignación. El drama llama a los lectores a cambiar su sociedad y a cambiar su vida. Una respuesta empática a *El llanto por la tierra amada* debería predisponer al espectador hacia ciertas acciones prácticas o, al menos, hacerlo pensar en ellas. Algunas de estas acciones prácticas pueden incluso estar relacionadas con acciones posibles en la vida cotidiana del espectador.

El llanto por la tierra amada aborda problemas prácticos que pueden relacionarse con los intereses personales y políticos del espectador, y respalda ciertas soluciones que cualquiera que merezca llamarse un espectador empático debería tomarse en serio. Ser un espectador (o lector) empático en ese caso está estrechamente ligado a intereses sociales e incluso personales más amplios (sobre todo si uno es víctima del racismo, como pueden serlo espectadores tanto negros como blancos). Entonces, ¿en qué sentido puede un espectador empático estar al mismo tiempo desinteresado? Aquí la postura desinteresada y la postura empática están en conflicto. Si uno genuinamente se deja guiar por obras de arte como *El llanto por la tierra amada,* es difícil ver cómo la atención y la contemplación de la obra podrían ser simultáneamente desinteresadas. Además, es difícil entender cómo un artista puede racionalmente tener la intención de que una obra así tenga la capacidad de promover estos dos modos de atención y contemplación, si uno cancela el otro.

La historia del arte ofrece muchos ejemplos de obras que están estrechamente ligadas a intereses personales y sociales. A menudo las obras de arte sirven para forjar identidades personales y para proponer proyectos prácticos. Si suponemos que quienes hacen estas obras intentan que posean la capacidad de despertar una atención desinteresada *y* empática, ¿no deberíamos enton-

ces estar de acuerdo en que los que hacen las obras en cuestión tienen intenciones contradictorias? Es, empero, muy discutible una definición del arte que implica que una parte considerable de la historia del arte está conformada por obras contradictorias.

Desde luego, el defensor de la teoría estética tiene la posibilidad de afirmar que cuando las obras sólo tengan la capacidad de permitir respuestas empáticas que de alguna manera excluyan las respuestas desinteresadas, entonces no se trata de arte. Una obra es arte sólo cuando pueden realizarse las dos capacidades intencionadas. Pero esto podría dar por resultado una manipulación radical de la historia del arte: muchas obras consideradas paradigmáticas abandonarían la tradición.

O bien, el defensor de la teoría estética podría hacer de tripas corazón y decir que los creadores de obras de arte comprometidas se contradicen, sólo que no se dan cuenta. Sin embargo, atribuir irracionalidad a los artistas a tan gran escala parece difícil de aceptar, sobre todo si tantos artistas son conscientemente explícitos en su oposición al concepto del desinterés. Una solución más obvia al dilema es reconocer que la definición estética del arte, formulada en términos de la explicación de la experiencia estética orientada al influjo, no proporciona una condición necesaria para tener categoría de arte.

No hace falta decir que el partidario de la teoría estética puede eliminar la incoherencia de su teoría si abandona la idea de que se intenta que la obra de arte tenga la capacidad de permitir tanto una respuesta empática *como* una desinteresada. En vez de eso puede requerir únicamente que las obras de arte tengan la capacidad de permitir una atención y contemplación desinteresada. Con eso se libra de la incoherencia, pero es discutible si hace más atractiva la definición, pues hay muchas obras de arte con las que no se intenta alentar ni permitir respuestas desinteresadas.

Por ejemplo, los escudos de los guerreros del río Sepik y la meseta central de Nueva Guinea aspiran justamente a tener categoría de arte. Están repletos de propiedades figurativas, expresivas y formales, y pertenecen a una tradición de factura inteligible. Sin embargo, con los rostros espantosos que hay en ellas se tiene la intención de asustar a los enemigos, no de propiciar una atención y contemplación desinteresada. Con ellos no se pretende que quienes los ven se liberen de la opresión de los intereses prácticos, sino darles el interés práctico de salir corriendo. Toda clase de fetiches tienen la intención de servir para intereses prácticos que son adversos a una postura desinteresada. El análisis de las esculturas demoníacas en el capítulo anterior plantea otro ejemplo que viene al caso. Si cualquiera de estos ejemplos son obras de arte, entonces una capacidad intencionada de despertar una atención y contemplación desinteresada por sí misma no puede ser una condición necesaria de todo el arte. El hecho de que quienes pertenecemos a otras culturas miremos detenidamente estos objetos en nuestros museos con lo que se llama una atención desinteresada no indica que estas obras se hayan producido con la capacidad intencionada de dar lugar a tales respuestas.

El defensor de la teoría estética tampoco puede abandonar el requisito de que aquí la capacidad *deba ser intencionada* en nombre de simplemente decir que *x* es una obra de arte sólo si da lugar a una atención desinteresada, pues así se perderá la distinción entre el arte bueno y el arte malo. Esto es, una obra que no consigue dar lugar a una atención y contemplación desinteresada —que no consigue proporcionar una experiencia estética— de ninguna manera se considerará arte. Pero una definición que no abarque el arte malo no captará adecuadamente nuestro concepto de arte.

¿Proporciona la definición estética del arte, interpretada desde el punto de vista de una explicación de la experiencia estética orientada al influjo, una condición suficiente para considerarse arte? No, y por razones con las que ya estamos muy familiarizados. Muchas cosas que no son obras de arte están hechas con la intención de que posean la capacidad de propiciar la clase de atención y contemplación que la definición estética del arte atribuye a todas las obras de arte y sólo a ellas. Con la cubertería cara a menudo se intenta que tenga propiedades estéticas que justi-

fiquen atención y contemplación, al margen de sus propósitos prácticos. Un cuchillo Sabatier puede ser un objeto bello, tanto que preferiríamos mirarlo que usarlo.

Los coches a menudo proporcionan ocasiones para la experiencia estética. Podemos dar un paso atrás y apreciar sus líneas por las propiedades estéticas que transmiten. Sin duda, con estas líneas también se tiene la intención de que sirvan a funciones prácticas, pero además se tiene la intención de que proyecten un perfil estético. Un coche puede connotar elegancia por su diseño y su concepción.

Quizá se deba en parte a que los fabricantes de coches esperan que los clientes compren esos vehículos para decirle al mundo algo sobre sí mismos. Sin embargo, uno puede prestar atención a la forma del carro y detenerse en sus elegantes curvas sin tener ningún interés personal en ser dueño del coche o comprar acciones de la compañía. Además, la intención de apelar al ojo de esta manera, mediante una apariencia deslumbrante, sin duda es una de las intenciones de los diseñadores de coches. Pero nuestras autopistas no están atascadas de obras de arte. Es decir, la *mayoría* de los coches no son obras de arte, pero parece ser que quienes respaldan la teoría estética tendrían que contar la mayoría (y no sólo los hechos por encargo) como tales. Esto indica que la definición estética orientada al influjo es demasiado amplia.

La definición estética de arte no proporciona condiciones necesarias ni suficientes para que algo sea considerado arte ni en la explicación de la experiencia estética orientada al contenido ni en la orientada al influjo. Algunos lectores pueden sentir que los problemas con los que aquí nos hemos encontrado en realidad son el resultado de las limitaciones de las explicaciones de experiencia estética que hemos insertado en la definición estética del arte. Pueden sospechar que si tan sólo estipuláramos que *x* es una obra de arte si y sólo si se tiene la intención de que *x* tenga la capacidad de proporcionar una experiencia estética —entendiendo el concepto según nuestras nociones de lenguaje ordinario—, la teoría estética del arte tendría mayores probabilidades de surtir efecto.

Desde luego, en realidad debemos preguntar si tenemos o no alguna intuición de lenguaje ordinario sobre la expresión "experiencia estética". El concepto en verdad parece principalmente técnico. Pero si en efecto tenemos algún sentido ordinario de la noción, de todos modos parece que la teoría está condenada al fracaso. La definición estética no elige sólo obras de arte, pues el lenguaje ordinario reconoce que cosas distintas de las obras de arte pueden estar intencionalmente concebidas con la capacidad de proporcionar experiencias estéticas: los Ford, por ejemplo.

Además, no todas las obras de arte están concebidas para proporcionar experiencias estéticas en ningún sentido "ordinario" de la expresión. La capacidad de proporcionar una experiencia estética no es una condición necesaria para que algo se considere arte. Algunas obras de arte, como *La fuente* de Duchamp, están basadas en una idea, más que en una experiencia. Puede obtenerse alguna gratificación por pensar en *La fuente* sin siquiera experimentarla, ya ni se diga experimentarla estéticamente. Uno puede leer sobre ella y pensar en ella sin saber exactamente cómo es desde el punto de vista de su forma y sus propiedades perceptibles. Podría decirse que Duchamp habría subvertido su propia intención de provocar que se piense sobre la naturaleza y el futuro del arte si *La fuente* tuviera la capacidad de permitir la contemplación desinteresada de su forma y sus propiedades perceptibles.

Así, el defensor de la teoría estética del arte se equivocó en la primera premisa de su argumento. No es cierto que el público use *todas* las obras de arte para que le sirvan como fuentes de experiencia estética, ni es ésta la razón por la que buscan *todas* las obras de arte. Algunas obras de arte se buscan por sus ideas, no por las experiencias estéticas que proporcionan.

Otro problema genérico con las definiciones estéticas del arte es que tratan la categoría de arte como algo dependiente de la función intencionada de propiciar una experiencia estética. Sin embargo, que un candidato tenga o no esta capacidad a menudo depende de si es o no una obra de arte. Duchamp presentó una ampolleta de cincuenta centímetros cúbicos de aire parisino

como una obra de arte. Llamada *Aire de París,* es *pícara* (y proporciona una experiencia estética de calidad de la picardía) sólo porque es una obra de arte. Ofrece un comentario satírico sobre la obsesión del mundo del arte con todo lo que venga de París.

Una ampolleta común y corriente llena de aire parisino, incluso una perceptualmente indiscernible de la de Duchamp, no proporcionaría, ni se tiene la intención de que lo haga, una experiencia estética comparable. Es el hecho de que sepamos que la ampolleta de Duchamp es una obra de arte lo que nos permite apreciar su picardía; de hecho, no sería pícara si no fuera una obra de arte. Pero si la experiencia estética a veces depende de la categoría de arte, entonces esta última no puede tener una definición en términos de la experiencia estética que no resulte circular.

Muchos de los anteriores contraejemplos a la conjetura de que la capacidad intencionada de proporcionar una experiencia estética es condición necesaria para tener categoría de arte se han tomado del vanguardismo. Esto puede parecer injusto, pues ya hemos observado que los defensores de la teoría estética del arte a menudo niegan que las obras vanguardistas sean arte. Revisamos los argumentos en contra del "Poème Symphonique" de Ligeti, por ejemplo. Entonces, si quienes sustentan la teoría estética del arte no consideran que esas obras sean arte, ¿es legítimo presentar obras vanguardistas como contraejemplos a la definición estética del arte?

En la medida en que gran parte de arte vanguardista es declaradamente antiestético, a nadie debería sorprender que la definición estética del arte no le pueda dar cabida. Los impulsores de la teoría estética del arte son conscientes de esto, y en consecuencia niegan que el llamado arte antiestético sea genuinamente arte. ¿No es entonces una petición de principio citar el arte de vanguardia en contra de las definiciones estéticas del arte?

Aun así, esperamos que las definiciones del arte rastreen nuestras prácticas para clasificar el arte. El arte antiestético ha existido por más de 85 años, y lo han clasificado como arte historiadores, críticos y coleccionistas de arte, así como una gran cantidad de espectadores informados. Tampoco es un movimiento marginal en el arte del siglo XX. Con frecuencia ha acaparado los reflectores. Por lo general, nombres como Duchamp, Cage y Warhol se consideran figuras centrales del arte del siglo XX, y hoy en día ejercen una influencia constante en los artistas y en los críticos. Esto no significa que no sean disidentes, pero no ha impedido que haya un interés inagotable en el arte antiestético entre cantidades impresionantes de artistas, expertos, historiadores, críticos y amantes del arte. A primera vista eso confirmaría que está justificado incluir el arte antiestético en nuestro concepto vigente del arte. Es difícil explicar las prácticas del arte moderno, a menos que nuestro concepto sea lo bastante incluyente para aceptar el arte antiestético.

Parece que la existencia del arte antiestético es un hecho del mundo del arte y así ha sido por un tiempo. La teoría estética del arte no puede excluirlo a partir de una definición. Si eso es una consecuencia de la definición estética de arte, entonces parece que quien propone la definición, no el crítico, está incurriendo en una petición de principio. Una teoría incluyente del arte debe dar lugar a los hechos tal como los encuentra revelados en nuestras prácticas. En efecto, ¿dónde deberíamos buscar los hechos y los datos si no en nuestras prácticas? El defensor de la teoría estética no puede estipular lo que considerará hechos ante las cantidades industriales de pruebas que contrarrestan su teoría, y que crecen día a día. Tenemos razones para creer que el arte antiestético es arte sobre la base de nuestra práctica en desarrollo, la que a su vez nos da razones convincentes para negar que la definición estética del arte sea una teoría integral de todo el arte.

PARTE II
La dimensión estética

Retorno a la experiencia estética

La experiencia estética no define todo el arte. Hay arte que no es estético, e incluso hay arte antiestético. Así, pues, la teoría estética del arte no es una teoría integral de todo el arte. Sin embargo, en la medida en que la idea de experiencia estética impregna nuestro análisis del arte, debemos preguntarnos cómo debe entenderse este hecho y qué sentido tiene.

Como se ha observado, la concepción más popular de la experiencia estética sostiene que es la atención y contemplación desinteresada y empática de cualquier objeto por sí mismo. Hemos señalado que esta postura puede tener algunas dificultades al juntar las nociones de desinterés y empatía con respecto a muchas obras de arte, pero esa tensión puede no ser problemática si no pretendemos usar la experiencia estética para definir todo el arte. El problema puede parecer menos apremiante cuando simplemente tratamos de caracterizar la experiencia estética y aceptamos que proporcionar una experiencia estética no es una característica, mucho menos una característica definitoria, de todas las obras de arte. Nuestras respuestas a las obras de arte pueden abarcar cosas distintas a la experiencia estética. Pero ¿qué es eso que pasa cuando experimentamos estéticamente una obra de arte? ¿Es atención y contemplación desinteresada *per se*?

Podemos tener lo que llamamos experiencias estéticas de obras de arte o de cosas cotidianas, como la naturaleza. Tales experiencias entrañan la atención y la contemplación como sus elementos más característicos. Miramos, escuchamos o leemos los objetos de experiencia estética y los examinamos con cuidado. Patear de un lado a otro un ejemplar de *La granja de Blithedale* como si fuera pelota de futbol no es lo que normalmente entendemos como experiencia estética. Por supuesto, hay obras de arte interactivas, y las experiencias estéticas con la naturaleza a

menudo implican hacer cosas, como vadear un estanque tibio y plácido. No obstante, por lo general estas experiencias se llaman estéticas sólo cuando prestamos atención a estas interacciones y reflexionamos sobre ellas. La atención y la contemplación son por lo menos los modos más frecuentes de experimentar algo estéticamente.

Además, lo que llamamos experiencias estéticas son empáticas, al menos en este sentido: que tomamos conciencia del objeto en cuestión y tratamos de dejar que nos guíe a donde quiera. Puede resultar que el objeto sea una mala guía. Si es una obra de arte, puede estar elaborado con ineptitud, o puede pretender conducirnos adonde no queremos ir. Puede alejarnos de aquello por lo que sentimos empatía. Sin embargo, nuestra experiencia podrá seguir llamándose estética mientras abordemos la obra abiertamente, incluso si el objeto a la larga vuelve imposible nuestra atención empática continua. La clase de empatía que aquí viene a cuento sólo requiere que entremos a la experiencia con la disposición de ver adónde nos lleva. No la llamaríamos experiencia estética si antes de encontrar el objeto estuviéramos completamente cerrados a él.

Un fundamentalista islámico que lea *Los versos satánicos* de Salman Rushdie sin la disposición de explorar la obra con apertura, y predispuesto a considerar blasfemas todas sus palabras, no vive lo que normalmente se llama una experiencia estética de la obra. Por otra parte, de un lector que le da la oportunidad al libro, pero que al final lo deja a un lado porque le resulta demasiado prolijo, puede decirse que ha tenido una experiencia estética, al menos en función del requisito de empatía, aunque a fin de cuentas le haya dado al libro una interpretación equivocada. Aquí, la empatía sólo requiere una cantidad razonable de apertura hacia al libro, aunque en el último momento se retire. Normalmente no calificaríamos de estética la experiencia de una obra que ignorase por completo las estructuras de la obra y lo que se intentaba hacer con ellas.

La atención, la contemplación y la empatía parecen componentes razonables del concepto llamado experiencia estética.

Pero ¿qué hay del desinterés? Esta condición se suele considerar el elemento más importante de la experiencia estética. Pero ¿realmente es desinteresada la experiencia estética?

Se supone que la atención desinteresada es lo que distingue la experiencia estética. La existencia de ese estado a menudo se infiere considerando ciertos ejemplos y proponiendo el desinterés como el mejor concepto para explicarlos. Por ejemplo, si alguien va a una obra de teatro escolar porque su hija sale ahí, y, radiante, dedica todo el tiempo a hacer gestos de aprobación a la actuación de su retoño, los defensores del desinterés sugerirán que todos estamos de acuerdo en que su experiencia no es estética. ¿Qué pasa aquí? El simpatizante del desinterés explica: su atención está guiada por sus intereses personales; no es imparcial; no es desinteresada.

Del mismo modo, si un mecenas admira la pintura que acaba de comprar porque está seguro de que lo hará mundialmente famoso, su atención está motivada por sus intereses personales; su experiencia no es lo que se diría desinteresada. Por eso nos abstenemos de llamar a sus respuestas experiencias estéticas.

Por último, si un comisario bolchevique lee una novela con el único fin de confirmar que todas las referencias a Stalin sean aduladoras, no la lee de una manera que la mayoría consideraría estética. ¿Por qué? Porque su atención estuvo guiada por intereses políticos y prácticos, no por el desinterés.

Claro está que en estos casos la forma como el público en cuestión responde a las obras de arte no está bien, es deficiente. El simpatizante del desinterés ofrece una explicación que abarca todos estos ejemplos y muchos otros semejantes. En todos ellos, el problema es que estos "amantes del arte" prestan una clase equivocada de atención a las obras de arte pertinentes. Su atención es interesada y no, como debería ser, desinteresada.

Con todo, esta explicación hace una suposición significativa, a saber, que la atención y la contemplación son la clase de cosas que son interesadas o desinteresadas. Pero si la atención no es la clase de cosa que puede ser interesada o desinteresada, la idea de que la experiencia estética necesariamente se define desde el punto de vista de la atención desinteresada es inaceptable. Ésta es la posibilidad que ahora debemos explorar.

Se supone que el desinterés debe distinguir cierta clase de atención. Pero ¿es así? Una mujer que sólo se concentra en la actuación de su hija ¿está prestando a la obra una atención interesada (más que desinteresada)? ¿O más bien no está poniendo ninguna atención en la obra? Del mismo modo, el mecenas que fantasea con la gloria incipiente no ha fracasado a la hora de prestar una atención desinteresada a su pintura: mientras sueña con la fama, simplemente no se está prestando atención a la pintura, punto. Está en otro lado, en la tierra de nunca jamás. Tampoco el comisario está poniendo atención a la novela como un todo; la está leyendo de manera incompleta, haciendo caso sólo de las referencias a Stalin.

Éstos no son intentos fallidos de activar una clase particular de atención llamada atención desinteresada; más bien son ejemplos de falta de atención. Es decir, lo que el simpatizante de la atención desinteresada llama atención interesada puede no ser ninguna clase de atención. Tal vez sería más preciso llamarla distracción o falta de atención.

Comúnmente se traza una distinción entre atención desinteresada y atención interesada. Se supone que son dos formas contrastantes de atención. Pero ¿ese contraste es real, o más bien es una forma engañosa de formular otro contraste: aquél entre la atención y la falta de atención? Claro que tiene más sentido describir a la madre, el mecenas y el comisario de nuestros anteriores ejemplos por su falta de atención, y no por no conseguir un tipo especial de atención llamada atención desinteresada. En estos casos, ¿no sería mejor oponer la atención a la falta de atención, en lugar de la atención desinteresada a la atención interesada?

Para determinar si hay o no una forma especial de atención que merezca el título de atención desinteresada, considérese el ejemplo de Sydney y Evelyn. Las dos están escuchando el *Concierto Emperador* de Beethoven. Sydney lo escucha por puro placer. Presta atención a sus propiedades estéticas y sigue cuidadosamente sus estructuras. Evelyn lo escucha de la misma manera. Se

da cuenta de sus propiedades estéticas y aguza el oído para percibir todas sus variaciones estructurales.

Sin embargo, hay una diferencia entre Sydney y Evelyn. Mañana Evelyn tiene un examen de teoría de la música en el que se espera que analice detenidamente las propiedades estéticas y estructuras musicológicas del *Concierto Emperador.* Ella está escuchando el concierto con un interés personal motivando su atención: su deseo de tener una buena calificación. Pero ¿el hecho de que Evelyn tenga esa motivación implica que la manera en que presta atención al concierto tenga que ser diferente de la manera en que Sydney escucha la música?

Sydney y Evelyn escuchan las mismas notas, frases y movimientos. Ambas perciben las mismas propiedades estéticas y siguen las mismas estructuras musicales conforme se van desarrollando. De hecho, incluso es posible que Evelyn repare en más propiedades estéticas y estructuras del concierto que Sydney. Claro que Evelyn está prestando atención al concierto de un modo que resulta apropiado para lo que el artista intenta. Puede estar haciendo exactamente lo mismo que Sydney, y hasta más. ¿Qué sentido tiene decir que el modo de atención de Evelyn deba ser de otra clase que el de Sydney?

Para poner atención hay que concentrar la mente en algo. No cabe duda de que Evelyn está concentrando su mente en el *Concierto Emperador.* No hay razón para suponer que la cantidad, cualidad y foco de su concentración sean diferentes de los de Sydney. ¿Por qué debería importar que los motivos de Evelyn difieran de los de Sydney: que los de Evelyn sean tener una buena calificación y los de Sydney entretenerse? Prestar atención a algo es concentrarse en ello, al margen de los motivos que se tengan.

El ladrón de bancos y el equipo de rescate pueden tener diferentes razones para prestar atención a la combinación de la cerradura de una bóveda: el delincuente quiere robar el dinero que está adentro; el policía quiere salvar a la gente que quedó atrapada. Ambos, sin embargo, prestan la misma atención a los *clics* del tambor del mecanismo de la cerradura. De igual modo, si imaginamos a una tercera persona, únicamente interesada en abrir la

cerradura por puro gusto, no diríamos que el modo de atención que le dedica a la cerradura de combinación sea de otra clase que la que prestan el ladrón o el policía. Aquí no hay dos clases de atención —dos diferentes maneras de concentrarse—, una llamada interesada y la otra desinteresada. Sólo hay atención llana.

Un acto de atención se identifica en función de su objeto. Los actos de atención pueden realizarse por distintos motivos. El crítico examina una escultura con miras a escribir una reseña; el asistente a la galería la contempla por puro placer. Supongamos que a los dos les gusta la escultura. ¿Parece creíble decir que, sólo porque él tiene que entregar un artículo, el modo de atención del crítico —lo que mira, o cómo considera la escultura en su imaginación— debe ser diferente de aquella del simple asistente a la galería?

Volvamos a Sydney y Evelyn. Ahora sumémosles a Jerónimo. También Jerónimo está oyendo una grabación del *Concierto Emperador,* pero él lo hace para impresionar a su novia con su alta cultura. Él apenas escucha la música, y cuando lo hace sueña con que su alta cultura hará que su novia lo mire con respeto y admiración. ¿Llamaremos interesada a la atención que le presta al concierto?

Pero ¿se parece en algo la atención de Evelyn a la de Jerónimo? Ella, como Sydney, está prestando atención a las cualidades y estructuras de la música. ¿No parece correcto decir aquí que Jerónimo no está prestando atención a la música, mientras que Sydney y Evelyn sí, en lugar de decir que Sydney está prestando una atención desinteresada mientras que Evelyn y Jerónimo prestan una atención interesada?

Es decir, aquí tenemos atención y falta de atención, no atención desinteresada y atención interesada. Los conceptos de atención y falta de atención funcionan igual de bien que los de atención desinteresada y atención interesada, si no es que mejor, para explicar los ejemplos de la madre, del mecenas y del comisario. Es más, la pareja atención/falta de atención funciona mejor que la de desinterés/interés para describir lo que pasa con Sydney, Evelyn y Jerónimo. Así, tal vez sea más conveniente

te prescindir por completo de conceptos como el de atención desinteresada.

También esto parece concordar con lo que para nosotros significa atención. La atención es concentración. Esto puede hacerse intensamente y bien, de una manera descuidada, o simplemente no hacerse. Podemos concentrarnos en cualquier objeto de cualquiera de estas tres maneras, sin importar nuestros motivos. Los motivos no son parte de la actividad de atención propiamente dicha. Causan actos de atención, pero no los convierten en clases particulares de actos de atención. Podemos tener una motivación personal para prestarle atención a una pintura, pero de todas formas prestarle una atención distraída, mientras que podemos recibir un pago para escuchar una pieza musical y seguir todos sus giros y vueltas con el ímpetu de un musicólogo. Nuestros motivos no determinan la calidad de nuestra atención.

"Desinterés" se refiere a nuestra motivación con respecto a ciertos actos de atención. Por lo tanto, no es parte de una clase de atención propiamente dicha. En el mejor de los casos, alude a ciertos factores causales, o a la falta de tales, que pueden dar pie a ciertos actos de atención. No es un componente de la atención ni una manera de poner atención. Por consiguiente, tenemos razones para sospechar que el proceso de atención desinteresada que supuestamente define la experiencia estética en realidad no existe. Sólo hay atención y falta de atención, no una cosa esotérica llamada "atención desinteresada".

Además, como hemos visto, el concepto de atención desinteresada no tiene el poder explicativo que pensamos en un inicio. De hecho, no es la mejor explicación de lo que falla con la madre, el mecenas y el comisario. Su manera de responder a sus respectivos objetos artísticos no fue defectuosa porque no consiguieran prestar una atención desinteresada, sino porque no consiguieron prestarles ninguna atención. Las ideas de distracción, desatención y falta de atención —en sus usos del lenguaje ordinario— son mucho más exactos, prácticos y atractivos que la idea técnica inventada de atención desinteresada para explicar por qué algunas respuestas a las obras de arte —como la del mecenas— tienen defectos. Así, desde un punto de vista explicativo, podemos prescindir de la idea de atención desinteresada.

El análisis previo de la atención desinteresada indica, desde luego, que no existe tal cosa, al menos una que pretenda designar un modo particular de atención. Sin embargo, si la atención (y contemplación) desinteresada no existe, entonces no puede invocarse para definir la experiencia estética. Por lo tanto, es necesario abandonar una explicación de la experiencia estética: la que la entiende como atención desinteresada.

Las consecuencias de esto tienen dos caras. En primer lugar, con respecto a la parte I de este capítulo, si no hay tal cosa como una atención (y contemplación) desinteresada, eso es una razón más por la que la definición estética del arte, interpretada desde el punto de vista de la explicación orientada al influjo, no puede ser correcta. Si no hay tal cosa como una experiencia estética de la clase pertinente —a saber, experiencia desinteresada—, y los artistas son conscientes de esto (como la mayoría parecen serlo), entonces parece poco probable que las obras de arte sean fundamentalmente objetos producidos con la capacidad intencionada de proporcionar experiencias estéticas de la variedad supuestamente desinteresada.

La segunda implicación de este ejercicio es que si no hay tal cosa como la atención desinteresada, se echa por la borda la explicación de experiencia estética más común que hay. La explicación no se refiere a nada si no existe la atención desinteresada. Pese a todo, la gente, o al menos los filósofos (que también son gente), llevan dos siglos hablando de la experiencia estética. ¿El concepto no señalaba absolutamente nada? ¿Puede ser que hayan estado hablando de algo completamente imaginario?

Probablemente no, pero para ver lo que quería decir la gente tenemos que deshacernos de la concepción popular de la experiencia estética como algo necesariamente desinteresado. Tenemos que regresar a lo que en la última sección llamábamos la concepción de la experiencia estética orientada al contenido. Esa concepción llama estética a una experiencia en virtud de aquello de lo que es experiencia. Una experiencia es estética si es

una experiencia de las propiedades sensuales, de las propiedades estéticas y de las relaciones formales de sus objetos de atención.

A este respecto, lo que en el capítulo anterior llamamos *apreciar la concepción* es una importante subcategoría de la experiencia estética. Al apreciar la concepción de una obra nos centramos en cómo ésta funciona. Tal apreciación se preocupa por las maneras en que los medios empleados en una obra de arte se adaptan (o no) a sus propósitos. No es la única respuesta que pueda tenerse a una obra de arte, ni siquiera la única apropiada, pero es muy común. De hecho, a menudo leemos libros y tomamos clases de apreciación artística para aprender cómo hacerlo, pues puede ser muy gratificante.

Apreciar la concepción de una obra es una de las cosas a las que a menudo se refiere la gente cuando habla de "experiencia estética". Además es fácil ver cómo prestar atención a la concepción de la obra podría confundirse con la "atención desinteresada" y equivocadamente describirse así. Cuando nos enfocamos en la concepción de una obra, nos fijamos en su estructura interna. Examinamos las partes para tener en cuenta el todo. Nuestra atención es, por así decirlo, centrípeta. No estamos ocupados directamente en evaluar las consecuencias del trabajo ni para nosotros mismos ni para la sociedad; tan sólo nos interesa cómo funciona. Nuestra atención está encerrada en la estructura; esto es lo que la gente trata de caracterizar con ideas como la de la atención desinteresada, aunque un modo más exacto de describirlo sería decir que estamos enfocados en la concepción de la obra y atentos a ella, a la manera como la forma de la obra sirve para realizar su propósito intencionado, con el que fue hecha.

Cuando nos enfrascamos en el proceso de apreciar cómo fue concebida una obra, determinamos y evaluamos su forma. Prestamos atención a su diseño y lo contemplamos. Generalmente dejamos de lado las preguntas sobre si el propósito de la obra es innoble o noble, útil o dañino (para nosotros o para los demás), frívolo o importante, etc. Así como una persona pacifista puede estudiar el diseño de un auto blindado y observar que sus modificaciones son idóneas para su propósito —aunque ella deplore

el propósito—, podemos evaluar la concepción de una obra al margen de los intereses a los que sirva. De hecho, cuando nuestra respuesta a una obra se centra en su concepción, detenerse en el propósito de la obra en función de un marco de intereses más amplios queda generalmente fuera del ámbito de nuestras preocupaciones. Apreciar la concepción es algo compartimentado, que contempla la concepción de la obra y le presta atención (en el sentido usual), mientras deja entre paréntesis preguntas más generales.

A lo mejor esto de poner entre paréntesis los intereses más amplios para poderse enfocar en la concepción de la obra es lo que algunos han llamado equivocadamente "atención desinteresada", pero para apreciar la concepción de una obra no se necesita una clase particular de atención. Más bien se trata de centrar la atención de cierta manera: de limitar su alcance a la forma de la obra.

Apreciar la concepción de una obra no es prestarle una atención desinteresada, ni debería describirse así. Se supone que atención desinteresada es el nombre de un tipo de atención; apreciar la concepción de una obra tan sólo se refiere al alcance de nuestra atención en ciertas circunstancias. Apreciar la concepción es sencillamente dirigir la concentración para enfocarla en cierta clase de objeto, a saber, la forma de la obra de arte. Si nuestra atención está ocupada principalmente con la concepción de una obra, eso es un ejemplo de experiencia estética, sin importar los intereses que nos motiven para tener esa preocupación. Apreciar la concepción es simplemente una de las formas que adopta la experiencia estética, si bien una de gran importancia.

Cuando la gente habla de experiencia estética, a menudo se refiere a apreciar la concepción de una obra. Cuando hacemos comentarios sobre la unidad o la complejidad de una obra de arte estamos informando sobre los resultados de una experiencia estética, muchas veces una experiencia de la forma de la obra de arte. La experiencia estética es, en este sentido, contemplar y prestar atención a la concepción de la obra, contando características como la unidad y la complejidad.

No obstante, la concepción de las obras de arte no es el único objeto de la experiencia estética. Junto con las relaciones formales, las experiencias estéticas también son experiencias de propiedades estéticas, entre ellas propiedades expresivas de diferentes intensidades. En consecuencia, para continuar con este análisis de la experiencia estética, tenemos que decir algo más de las propiedades estéticas.

Propiedades estéticas

Cuando vemos a un bailarina girar nos impresiona su gracia. Cuando leemos una novela, percibimos sus cualidades sombrías. Gran parte de la atención que prestamos a las obras de arte se dedica a detectar sus propiedades estéticas características. Cuando analizamos obras de arte, una importante fuente de interés radica en comparar nuestras descripciones de sus propiedades estéticas con las de otras personas, entre ellos nuestros amigos y los críticos profesionales. Un valor del arte, uno entre muchos, es que nos da la oportunidad de ejercitar nuestras capacidades de discernimiento. Disfrutamos al aclarar la impresión que la obra de arte nos ha dejado, tanto durante la experiencia como más adelante al recordarla. El arte exige sensibilidad, o lo que en el siglo XVIII se llamaba "delicadeza". Esto es, las obras de arte ponen a prueba nuestra sensibilidad, y a menudo, cuando con ella las contemplamos, la retribuyen.

En ocasiones, detectar propiedades estéticas se confunde con apreciar la concepción de la obra, como cuando buscamos las estructuras que dan lugar al aura sombría y perturbadora de la novela. Sin embargo, también se da una experiencia estética cuando simplemente percibimos las cualidades estéticas de una obra sin buscar ninguna estructura subyacente. Podemos simplemente notar y saborear la gracia de la bailarina. Para confirmar la importancia de este aspecto de la experiencia estética, reflexione el lector sobre cuán a menudo en sus propias descripciones de obras de arte predominan las observaciones sobre las propiedades estéticas de las obras en cuestión.

Hay varias clases de propiedades estéticas. Están las expresivas, analizadas en el capítulo 2, entre ellas las propiedades emotivas ("sombrío", "melancólico", "alegre") y las de personalidad ("audaz", "majestuoso", "pedante"). Muchas propiedades estéticas, empero, no son antropomórficas: algunas son gestálticas, como "unificado", "equilibrado", "bien entretejido", "caótico".Y otras más, como pueden relacionarse con ciertos estándares, pueden llamarse propiedades "de gusto": "estridente", "vulgar", "cursi", "chillón", etc. Por último, también hay propiedades estéticas que podrían categorizarse como propiedades de reacción, pues se derivan de la manera en que ciertas obras de arte nos mueven o despiertan diversos estados mentales; entre ellas se cuentan lo sublime, lo bello, lo cómico, lo intrigante. Desde luego, las mencionadas categorías no son exhaustivas, y tampoco son siempre mutuamente excluyentes, pero sí nos dan una idea del amplio espectro de propiedades estéticas.

Por otra parte, es usual que tengamos diferentes motivos para atribuir propiedades estéticas a las obras de arte. A una película se le dirá intrigante con la condición de que provoque cierto estado mental en los espectadores normales, mientras que una pieza de música orquestal expresará euforia sólo si *suena* eufórica. Muchas propiedades estéticas son perceptibles, pero no todas. Una obra literaria puede expresar marginación al posibilitarnos albergar un punto de vista distanciado del mundo. Por supuesto, la literatura también puede tener cualidades estéticas en virtud de sus propiedades perceptibles —como sus sonidos y ritmos—, pero además presenta propiedades estéticas a través de la organización de sus mundos ficticios.

Las propiedades estéticas son diferentes de aquellas que interesan a los físicos. A éstos les preocupan las propiedades cuantitativas de las cosas: su peso, masa, velocidad, longitud, etc. La dimensión estética es cualitativa. La descripción del universo que hace el físico no depende de la psicología humana. En principio, criaturas de otras galaxias que tuvieran una estructura biológica y psicológica distinta de la nuestra —contando diferentes modalidades de sentidos— deberían poder entender nuestros libros de

texto de física, expresados en el lenguaje de las matemáticas. No obstante, es poco probable que capten las propiedades estéticas de nuestras obras de arte tan inmediatamente, pues, como ya se dijo, las propiedades estéticas dependen de la respuesta: para detectarlas hacen falta criaturas con un tipo de sensibilidad como la nuestra.

Pero las propiedades estéticas no andan libres por el mundo: para su existencia dependen de la clase de propiedades que estudian los físicos. Para que determinada línea en una pintura sea elegante, de todas formas tiene que ser una línea de cierta longitud y grosor. En casos así, se dice que la propiedad de la elegancia es superveniente de ciertas propiedades de base, entre ellas la longitud y el grosor de la línea. Este término, "superveniencia", indica una relación de dependencia entre propiedades estéticas, como la elegancia, y sus propiedades de base, tal que si las propiedades de base fueran distintas, las propiedades estéticas también serían distintas. La elegancia de la línea, empero, no es reducible a sus dimensiones físicas; está relacionada asimismo con la manera en la que criaturas como nosotros normalmente perciben la línea.

Como las propiedades estéticas son dependientes de la respuesta, la base en cuestión no sólo incluye la longitud y el grosor de la línea, sino su relación con perceptores con nuestras sensibilidades: perceptores que ven la línea en condiciones habituales (con la luz adecuada, desde la distancia correcta, sin impedimentos perceptuales como algún defecto de la visión, etc.). De esta forma, las propiedades estéticas se parecen mucho a las propiedades de color, que también son supervenientes de ciertas estructuras moleculares. A su vez, las propiedades estéticas pueden ser supervenientes de lo que llamamos propiedades secundarias, como el color, y de propiedades primarias, como la masa, el peso, la velocidad, la longitud, el grosor. En este sentido, a las propiedades estéticas a veces se les llama terciarias o de tercer orden.

Esta explicación de las propiedades estéticas, con todo, plantea ciertas preocupaciones escépticas que hay que tener en cuenta en cualquier explicación que pudiéramos dar de la experiencia

estética como algo que supone, al menos en parte, detectar y discernir propiedades estéticas. Como se observó antes, pensamos en las propiedades estéticas en cuanto propiedades de los objetos —ya sean obras de arte o cosas de la naturaleza—, a los que atribuimos términos de propiedades estéticas. Pensamos que la tristeza es una propiedad objetiva de la música. Pero como las propiedades estéticas dependen de la respuesta, ¿podemos estar seguros de que no son simplemente propiedades en nosotros, es decir, de que en realidad son propiedades subjetivas y no objetivas? Además, como las propiedades estéticas no son parte del universo que estudia el físico, ¿de verdad existen?

Por lo tanto, ¿es lo que denominamos la experiencia estética —el supuesto discernimiento de propiedades estéticas—algo más que una simple *proyección*? La hemos llamado detección, pero quizá no sea nada más allá de la atribución de nuestros pensamientos, actitudes y sentimientos internos a objetos externos.

¿Detección o proyección?

Una pregunta fundamental sobre la experiencia estética es si se trata de una detección o de una proyección, y se relaciona con el tema de si las propiedades estéticas son propiedades reales y objetivas de los objetos. Las propiedades estéticas no son reales y objetivas si con eso nos referimos a propiedades que existen independientemente de la posibilidad de que haya perceptores. Las propiedades estéticas dependen de la respuesta, pero ¿esta dependencia es suficiente razón para negar que sean propiedades reales y objetivas?

Normalmente consideramos las propiedades del color como propiedades reales y objetivas de los objetos: como cualidades de los objetos en lugar de simples propiedades de los sujetos que las experimentan. Sin embargo, las propiedades del color también dependen de la respuesta. Con todo, creemos que nuestras respuestas respecto a los colores rastrean fenómenos reales. Una razón para creerlo es que esto explica por qué la mayoría de los seres humanos, excepto los daltónicos, tienden a coincidir en sus

juicios sobre el color (cuando se emiten en las circunstancias y condiciones habituales).

Si los juicios sobre el color fueran sólo proyecciones subjetivas, no prediríamos esa uniformidad. Así, en lugar de decir que la percepción del color no es sino proyección subjetiva, sostenemos que la mayoría de los humanos, con un equipamiento perceptual que funcione normalmente, vemos azul en condiciones de visibilidad habituales porque el estímulo pertinente *es* azul. Si el estímulo fuera anaranjado, no lo veríamos como azul (en condiciones habituales). Esto parece ser una explicación más convincente que la afirmación de que simplemente da la casualidad de que cada persona subjetivamente percibe azul por su cuenta. Pero ¿no es la experiencia estética algo muy semejante a la percepción del color?

La detección de propiedades estéticas nos da la impresión de parecerse mucho a la percepción del color. La experiencia de una propiedad estética, como la delicadeza de una línea, no parece fundamentalmente distinta de percibir que la línea es azul. Así, por razones fenomenológicas, sería arbitrario decir que la percepción del color rastrea cualidades objetivas mientras que la experiencia estética no. La percepción del color, aunque dependiente de la respuesta, rastrea propiedades objetivas de las cosas. Entonces, que dependa de la respuesta no es razón para categorizar la experiencia estética como algo meramente proyectivo si no tratamos del mismo modo a la percepción del color.

Por otra parte, creemos que la percepción del color rastrea propiedades objetivas porque esta hipótesis tiene un poder explicativo; explica nuestras observaciones de cosas tales como la "azulidad" en los objetos. Lo mismo hace un enfoque similar de la experiencia estética. La mayoría de la gente, en condiciones habituales, estará de acuerdo en que los primeros compases de la quinta sinfonía de Beethoven son enérgicos. Es poco probable que una coincidencia así pudiera explicarse de forma convincente desde el punto de vista de la proyección subjetiva. Sería una coincidencia pasmosa si diera la casualidad de que todo mundo

tiene las mismas asociaciones personales con los primeros compases de la sinfonía.

Incluso si aceptamos que en este caso se trata de coincidencia, ¿podrían *todos* los otros ejemplos de experiencias estéticas abrumadoramente convergentes —como el hallazgo generalizado de que el principio de la sinfonía 29 de Mozart es bello— ser también una mera coincidencia? Esto empieza a poner a prueba la credulidad, una vez que empezamos a pensar en cuánto acuerdo hay entre la gente con respecto a las propiedades estéticas de las obras de arte. Una mejor explicación es que estas respuestas convergentes son resultado de propiedades reales de las obras en cuestión: es decir, de sus cualidades estéticas, interpretadas como propiedades objetivas de esas obras. Así, pues, aquí el argumento a favor del realismo de las propiedades estéticas es exactamente paralelo al que defiende la objetividad de las propiedades del color, que, como las propiedades estéticas, también son dependientes de la respuesta.

Considerar las propiedades estéticas como objetivas explica por qué las obras de arte son como son. Beethoven organizó las notas iniciales de la quinta sinfonía como lo hizo a fin de presentarle la apariencia de fuerza a un público que, según predijo, apreciaría esa propiedad dada la manera como se dirige a sus aparatos perceptuales comunes, no por ninguna asociación personal que cada quien pudiera tener con la música. Esto es, mencionando las propiedades estéticas de la obra podemos explicar por qué ésta tiene las características —las notas, los tiempos, etc.— que tiene, así como las respuestas convergentes y apreciativas del público a la obra.

Es cierto que las propiedades estéticas no forman parte del universo del físico, pero eso no demuestra que no existan. Muchas propiedades, como las mentales, tampoco son parte del universo del físico, pero existen. Las propiedades mentales son supervenientes; no son reducibles a meros estados físicos. Las propiedades supervenientes, tales como las mentales y las estéticas, requieren una explicación, no ser desterradas.

Por otra parte, las experiencias estéticas no pueden explicarse en el lenguaje del físico; él no puede explicar por qué la mayoría de la gente encuentra poderosa la quinta sinfonía. La mejor explicación de eso es que hay propiedades estéticas objetivas que cimentan las experiencias estéticas pertinentes. Ésta es una manera más científica de actuar —desde el punto de vista de nuestro compromiso científico para explicar los fenómenos— que declarar que la experiencia estética no es nada más que una asociación personal aleatoria, pues, en un grado deslumbrante, los fenómenos en cuestión —la experiencia estética (como la experiencia del color)— difícilmente parecen aleatorios.

En este punto, es probable que quien se muestre escéptico del realismo de las propiedades estéticas plantee algunas objeciones. Dirá que la analogía con las propiedades del color es exagerada; que no hay tanta convergencia en la atribución de propiedades estéticas a los objetos como con respecto a las propiedades del color. Hay, de hecho, mucho desacuerdo. Lo que a un crítico informado le parece delicado, otro dictaminará que es desabrido. No es una excepción excéntrica; pasa con mucha frecuencia. Ni por asomo hay tanto acuerdo sobre las propiedades estéticas como lo hay respecto de las propiedades del color, ni siquiera cuando las condiciones perceptuales son las habituales y los perceptores son normales en todos los aspectos.

Además, agrega el escéptico, la explicación de la convergencia que hay con respecto a las experiencias estéticas no debe explicarse invocando el azar sino sosteniendo que es resultado de la cultura común de quienes tienen esas experiencias. Todos dicen que los primeros compases de la quinta sinfonía de Beethoven son poderosos porque es lo que están socialmente condicionados a decir. Así, para explicar la convergencia no necesitamos suponer que las propiedades estéticas son objetivas; la experiencia estética es proyectiva, pero es una proyección culturalmente mediada. Esto vale para la convergencia dondequiera que la encontremos. O, en pocas palabras, no tiene por qué recurrirse a la objetividad de las propiedades estéticas para explicar la convergencia.

El escéptico tiene dos flechas en su aljaba. La primera es que hay demasiado desacuerdo sobre la atribución de propiedades estéticas para que la analogía con las propiedades del color resulte convincente. La segunda: la convergencia que haya puede explicarse haciendo referencia a la cultura común de los perceptores; no hay presión explicativa para invocar la objetividad de las propiedades estéticas. Así, podemos suponer que la llamada detección de propiedades estéticas no es más que proyección.

Son objeciones dignas de consideración, pero no son decisivas. Hay desacuerdo sobre la atribución de propiedades estéticas, pero esto no muestra que las propiedades sean meras proyecciones, pues dos personas pueden no coincidir sobre la mejor manera de describir un color: ninguna tiene problemas de la vista y ambas miran el objeto en cuestión en las condiciones de visión adecuadas. Una dice que es *beige* claro; la otra, que es gris claro. El color puede ser algo intermedio, como color visón. El desacuerdo no se explica con la conjetura de que las dos están proyectando; aquí hay un hecho, pero éste depende de diferencias de matiz muy sutiles que los contendientes no consiguen articular con suficiente precisión. Las discusiones sobre las propiedades estéticas también giran alrededor de diferencias sutiles; sin embargo, cabe que haya un hecho que no puedan caracterizar con exactitud. No hay razón para suponer que aquí el desacuerdo obedezca a que se trata de una proyección.

En efecto, la proyección parece una hipótesis poco probable en este último ejemplo con colores, pues, para que realmente estén en desacuerdo, los contendientes deben estar en desacuerdo sobre la misma cosa. Ambos se refieren al mismo color, sólo que lo describen de manera diferente. Si no se refirieran al mismo color, no habría entre ellos un genuino desacuerdo: simplemente estarían gritándose uno al otro. Si realmente están en desacuerdo, deben tener algo en común. El desacuerdo presupone un fondo de acuerdo: deben convenir en estar en desacuerdo sobre la misma cosa. Pero ¿sobre qué están en desacuerdo? La mejor hipótesis es que están en desacuerdo sobre el mismo color, que es una propiedad objetiva y dependiente del color del objeto en

observación. ¿Qué caso tendría estar en desacuerdo sobre sus asociaciones personales con el objeto?

Del mismo modo, cuando un crítico dice que un dibujo es delicado y el otro opina que es desabrido, la hipótesis más razonable es que están en desacuerdo sobre la mejor descripción de una propiedad de un objeto que ambos están experimentando. Así, el hecho de que disientan, que es tan importante para el argumento del escéptico, no tiene que obligarnos a declarar que los casos de experiencia estética son mera proyección. Los desacuerdos en torno a propiedades estéticas son más inteligibles cuando se interpretan como algo que atañe a matices de diferencia en propiedades objetivas cuya mejor descripción está abierta a debate y, muchas veces, a negociación.

Lo que es importante demostrarle al escéptico es que el desacuerdo siempre presupone alguna clase de acuerdo. Si dos personas sinceramente disienten sobre el estado de la economía, deben tener algunos puntos en común: tienen que referirse a las mismas clases de cosas —producto nacional bruto, empleo, etc.— y compartir algunos criterios sobre cómo valorar esos elementos. Si ambas nada más hacen asociaciones libres sobre diferentes cosas, no tiene ningún sentido decir que están realmente en desacuerdo.

Asimismo, los desacuerdos sobre propiedades estéticas presuponen que hay algo en común entre las personas en controversia. No pueden ser sus asociaciones personales, pues es de suponer que en lo que se refiere a las asociaciones personales no hay controversia posible. Entonces debe de ser algo más. Aquí el mejor planteamiento es que están en desacuerdo sobre las propiedades estéticas objetivas de los objetos en pugna. Si se tratara tan sólo de una proyección, el desacuerdo no sería real. Así, en la medida en que el escéptico encuentra en un genuino desacuerdo una consideración importante, parece empujado a reconocer que la suposición de que las propiedades estéticas son en efecto objetivas ofrece la mejor explicación general de esos desacuerdos. Más que contar para la teoría de la proyección, el desacuerdo genuino cuenta más a favor de la postura de que las propiedades estéticas son objetivas.

Para que los contendientes tengan un genuino desacuerdo sobre las propiedades estéticas de una obra de arte hace falta que tengan, entre otras cosas, un marco conceptual común. Si los puntos de vista rivales usan diferentes conjuntos de conceptos, van a hablar sin entenderse. Si mi interlocutor quiere decir "relajado" cuando yo quiero decir "poderoso", en realidad no estamos discutiendo. Puede haber un intercambio de palabras acalorado, pero no hay un verdadero desacuerdo.

Sin embargo, si esto es correcto, al menos algunas cualidades estéticas tienen que ser propiedades objetivas de las cosas, pues si no fuera así, ¿de qué otro modo podríamos aprender a usar de manera consistente la terminología de propiedades? Si los términos de propiedades estéticas no fueran más que proyecciones personales libres y sueltas, ¿cómo alguien podría aprenderlas de un modo que le permitiera comunicarse con los demás? Pero las usamos para comunicarnos con los demás, incluso en casos de desacuerdo. Entonces parece improbable que se trate de proyecciones.

Es decir, si alguien dice "*x* es poderoso" y yo digo que no lo es, sólo estamos en desacuerdo cuando entendemos lo mismo por "poderoso". No puede haber un genuino desacuerdo cuando las partes implicadas no están de acuerdo en la aplicación de los predicados estéticos pertinentes a sus observaciones. Pero ¿cómo adquirimos este concepto de "poderoso" y sus criterios intersubjetivos de aplicación de forma tal que explique cómo es que lo usamos de manera consistente?

Sin duda la aprendemos mediante demostraciones ostensivas. La gente apunta a determinados ejemplos de cosas poderosas, o escuchamos piezas musicales que se describen como poderosas, y así captamos el término. Sin embargo, para que hagamos esto es necesario que la gente distinga mediante el concepto la misma clase de cosa; tenemos que estar prestando atención a la misma característica de los objetos en cuestión que nuestros mentores. Si ellos nada más estuvieran haciendo proyecciones idiosincrásicas, no adquiriríamos el concepto: sólo nos confundiríamos.

Pero eso no pasa; entonces debe de haber algo que compartimos, y no pueden ser las proyecciones personales, pues, si pudieran compartirse, no serían personales. En consecuencia, una hipótesis más probable es que ambos tenemos acceso a la propiedad pertinente *del objeto*. Algo que explica mejor que la proyección la manera como llegamos a adquirir el concepto y su uso intersubjetivo consistente es decir que el concepto se refiere a una propiedad objetiva del objeto al cual todos tenemos acceso. Pero esto, desde luego, presupone que las propiedades estéticas son, al menos en la mayoría de los casos, objetivas.

No podemos discutir con otros a menos que estemos hablando de la misma cosa; nuestros conceptos deben ser compartidos. Pero el hecho de poseer conceptos compartidos para las propiedades estéticas pertinentes indica que los conceptos deben referirse a propiedades objetivas reales de los objetos, pues de otro modo es difícil explicar cómo llegamos a compartir estos conceptos. Por lo tanto, una vez más, parece que el hecho del desacuerdo, en el que se basa el argumento del escéptico, en realidad sugiere lo opuesto de su conclusión.

Es decir, las propiedades idiosincrásicamente proyectadas no explicarían la posesión de los conceptos compartidos que se requieren para que haya un genuino desacuerdo. Por otro lado, la suposición de que las propiedades estéticas son objetivas explica mejor el uso compartido y consistente de la terminología de propiedades estéticas que es requisito para el desacuerdo. Por lo tanto, un genuino desacuerdo realmente demuestra que para tener una experiencia estética hay que detectar algo, no proyectar algo.

En este punto, el escéptico puede decir que coincide con que hay una aplicación convergente de términos de predicados estéticos, pero que esto se explica por el condicionamiento social. No hay razón para invocar la idea de propiedades estéticas objetivas para explicar conceptos estéticos de uso consistente: con la aculturación basta. Pero ¿cómo va a operar la aculturación si los objetos que se usan para presentar los conceptos pertinentes no poseen propiedades objetivas comunes? Es decir, ¿cómo puede

enseñársenos a usar consistentemente los términos —aplicarlos con propiedad a casos con los que nunca antes nos hemos topado— a menos que tengan algo (ellos, no nada más nosotros) que permanece constante de caso en caso?

Además no puede ser sólo en virtud de las propiedades del vocabulario del físico, pues las propiedades pertinentes no son reducibles a ese lenguaje: son supervenientes. También el condicionamiento cultural mismo debe presuponer que al menos algunas de las propiedades estéticas son propiedades del objeto que nos permiten aplicar conceptos estéticos con consistencia intersubjetiva. Y, si al menos algunas propiedades estéticas son objetivas, la experiencia estética no necesita describirse en términos generales como proyección. Así, pues, con la apelación del escéptico al condicionamiento cultural pasa igual que con el desacuerdo: irónicamente, los mismos hechos que el escéptico emplea para refutar la objetividad de las cualidades estéticas dan credibilidad a su categoría de propiedades reales.

La hipótesis de la aculturación también tiene dificultades para explicar lo que podríamos llamar el fenómeno de la revelación estética. Alguien que crece en una cultura puede sentirse inmediatamente conmovido por obras de arte de una cultura extranjera sobre la que no tiene ningún antecedente o enseñanza. La referencia al condicionamiento cultural no es de mucha utilidad en estas situaciones, debido a que no hay un condicionamiento pertinente. Una mejor explicación es que el sujeto de revelación estética se conmueve por las propiedades estéticas objetivas de la obra.

La suposición de que las propiedades estéticas son objetivas también explica mejor que la teoría de la proyección nuestra manera de hablar sobre ellas. Por ejemplo, la gente que discute sobre las propiedades estéticas actúa como si pensara que tiene un desacuerdo sobre las propiedades reales de los objetos. Actúa como si pensara que hay un hecho por determinar. Habla como si un lado del desacuerdo estuviera bien, y el otro mal. De esta suerte, al menos ellos deben creer que las propiedades estéticas son objetivas. Ése es el modo de entender su conducta que la

hace más inteligible. Por otra parte, si los contendientes simplemente están intercambiando proyecciones, tendríamos que decir que su conducta es en última instancia irracional. Y no está nada claro que los argumentos de los escépticos sean lo bastante convincentes para justificar esa sospecha total de irracionalidad.

Por supuesto, el escéptico tiene razón en que hay un desacuerdo en cuanto a la atribución de propiedades estéticas. En ocasiones un crítico dirá que una obra de arte es delicada, mientras que otro dirá que es insípida, y la discusión puede prolongarse de un modo que parece mucho más insoluble que los desacuerdos sobre las atribuciones de color. ¿No es esto por lo menos un poco extraño? Si las propiedades estéticas son objetivas, ¿por qué las discusiones sobre las atribuciones de propiedades estéticas a menudo parecen más pertinaces que las discusiones sobre las atribuciones de color?

Hay varias posibilidades de explicar la persistencia de discusiones críticas en torno a propiedades estéticas que son compatibles con la hipótesis de que, en general, las cualidades estéticas son propiedades objetivas de las cosas. Veamos dos de ellas. La primera hace notar el hecho de que los términos de propiedades estéticas pueden usarse en diferentes contextos. En esta sección hemos hablado del uso descriptivo de los términos de propiedades estéticas. Cuando decimos que una pieza musical es poderosa, estamos informando sobre sus propiedades estéticas, no comentando si nos gusta o no.

Sin embargo, la terminología estética también figura con frecuencia en enunciados sobre preferencias personales. Por consiguiente, un crítico puede decir que la música es grandilocuente, más que poderosa, como manera de indicar su disgusto por esa música. Más que un desacuerdo sobre la propiedad estética de la música, esto es un debate sobre cuán digna de atención le parece al crítico. Muchas veces, cuando la gente parece disentir sobre atribuciones de propiedades estéticas, en realidad está afianzando preferencias personales.

En los desacuerdos sobre atribuciones de color no hay de por medio diferencias de gustos encubiertas tan a menudo como en

las atribuciones de propiedades estéticas. Por eso las discrepancias sobre los colores en general no son tan implacables como algunos intercambios de opinión sobre propiedades estéticas. Pero la insolubilidad de esos intercambios sólo muestra que la gente puede ser obstinada con sus preferencias, no que los términos de propiedades estéticas, en su uso descriptivo, no se refieran a propiedades objetivas.

Algunos escépticos podrían rebatir esta clase de explicación de desacuerdo estético aduciendo que no hay un uso descriptivo de la terminología de las propiedades estéticas: que toda atribución de una propiedad estética conlleva una preferencia, y, por ende, entraña proyección subjetiva. Decir "*x* tiene unidad" siempre implica una actitud positiva hacia *x*, mientras que decir "*x* es chillón" siempre implica una actitud negativa.

Pero esto parece desmesurado. No es contradictorio decir "*x* tiene unidad; sin embargo, no me gusta", mientras que un crítico que comente un pastiche posmoderno puede decir, sin inconsistencia alguna, "es maravillosamente chillón, y me encanta". Quizá algunos términos de propiedades estéticas sólo puedan usarse para reflejar gustos y preferencias, y no para describir, pero la mayoría de ellos sí pueden usarse descriptivamente y, cuando eso ocurre, la perspectiva de un intercambio totalmente insoluble disminuye muchísimo.

Por supuesto, puede haber desacuerdo incluso cuando los términos de propiedades estéticas se usan de manera descriptiva. Esto se debe en buena medida a que la atribución de términos de propiedades estéticas a menudo depende del género (o de la tradición). Lo que se considera "reservado" y "sobrio" con referencia a una novela de terror puede, no obstante, parecer "emocionante" en un género menos intenso. Determinar exactamente qué propiedades estéticas posee una obra de arte depende de que la obra se sitúe en el género o categoría correcto. Los desacuerdos sobre las propiedades estéticas con frecuencia giran alrededor de desacuerdos implícitos sobre la categoría a la que pertenece la obra de arte. Muchos de estos desacuerdos pueden resolverse ubicando la categoría correcta de la obra o, si la discrepancia surge

porque la obra pertenece a más de una categoría, al menos ésta podrá explicarse.

Entonces hay aquí dos modos de explicar desacuerdos sobre propiedades estéticas compatibles con considerar que las propiedades estéticas son objetivas: atribuir esos intercambios a diferencias de gustos o a diferencias de categorización. Aunque éstas ciertamente contribuyen a debilitar la interpretación escéptica del desacuerdo estético, no cabe duda de que permanecerán algunas discusiones estéticas. Desde luego, esto debería esperarse, pues las propiedades estéticas a menudo son sutiles, y nuestro lenguaje no siempre está a la altura de sus matices de diferencia. Y, en todo caso, el hecho de que persistan los desacuerdos sobre las propiedades estéticas no debería sobreestimarse, pues también los físicos pueden discrepar, a menudo de manera ruidosa, pero a los escépticos no les parece que esto muestre que los físicos no se refieren a propiedades objetivas.

Si los argumentos anteriores son convincentes, entonces el escéptico se equivoca. Tenemos buenas razones para suponer que las propiedades estéticas son propiedades objetivas. Por lo general puede entenderse que las atribuciones de predicados estéticos a las obras de arte, cuando se usan descriptivamente, se refieren a propiedades objetivas. Esas atribuciones no son proyecciones. Cuando son verdaderas, son informes sobre las propiedades estéticas que hemos *detectado* en las obras de arte en cuestión. Así, no debería haber problema para decir que, a menudo, para tener una experiencia estética hay que percibir y discernir las propiedades estéticas de las obras de arte.

Valoramos las obras de arte, entre otros motivos, porque nos dan la oportunidad de ejercitar nuestras sensibilidades, de reconocer y distinguir diferentes cualidades en la apariencia de las cosas. Las propiedades estéticas de las obras de arte nos previenen sobre las dimensiones cualitativas del mundo en general y mejoran nuestra capacidad de descubrirlas. Las propiedades estéticas animan la experiencia.

Además estamos interesados en las cualidades estéticas de las obras de arte —como los gráciles movimientos de la bailarina o la tristeza del lamento del poeta— porque también nosotros conferimos cualidades estéticas a nuestras propias actividades, y por lo tanto nos fascinamos con despliegues superlativos de destreza estética que nos permiten reflexionar sobre la naturaleza, los límites y las posibilidades de nuestras propias interpretaciones. Las propiedades estéticas dan a las cosas una figura humanamente accesible, y, como animales en busca de figuras, naturalmente nos dan curiosidad las propiedades estéticas. Por eso, respecto de las obras de arte, detectar las propiedades estéticas y apreciar la concepción conforma la mayor parte de lo que llamamos experiencia estética.

La experiencia estética y la experiencia del arte

Hay muchas maneras de responder a obras de arte o experimentarlas. Las llamamos genéricamente respuestas artísticas. Divertirse en una obra de teatro es una respuesta artística; si la obra es una farsa, ésa es una respuesta apropiada (si ninguna circunstancia cambia). De igual modo, si uno está leyendo una novela de protesta social, enojarse ante la opresión retratada es una respuesta artística, probablemente apropiada.

En este sentido, la experiencia estética es una respuesta artística, una que implica detectar y discernir las propiedades estéticas de una obra, o bien contemplar la relación de la forma con la finalidad de una obra de arte. No obstante, aunque tener experiencias estéticas —o producir respuestas estéticas— frente a obras de arte configura una importante familia de respuestas artísticas, debe subrayarse que la experiencia estética no es la única clase de respuesta artística, ni la única forma apropiada de experimentar el arte.

Hay una tendencia popular a usar la noción de experiencia estética como sinónimo de experimentar el arte en general. Es decir, "experiencia estética" a menudo se considera el concepto paraguas en el que se subsumen todas las respuestas artísticas apropiadas. Sin embargo, no es ésa la visión de la experiencia estética que se respalda en este capítulo. Aquí, la noción de expe-

riencia estética se restringe sólo a ciertos tipos de respuestas artísticas: detectar propiedades estéticas o apreciar la concepción. Sin lugar a dudas estas respuestas están entre las experiencias más importantes que pueden derivarse de las obras de arte en general. Sin embargo, no son las únicas, ni las únicas legítimas; ni siquiera son las más importantes respecto a todas las obras de arte sin excepción.

Por otra parte, es fundamental hacer hincapié explícita e inequívocamente en el alcance limitado del concepto de experiencia estética, ya que, de lo contrario, nuestra comprensión y experiencia del arte puede empobrecerse. Por ejemplo, en el pasado la gente con frecuencia ha usado la idea de experiencia estética de forma ambigua para referirse tanto a toda respuesta artística legítima *como* a la detección de propiedades estéticas y al aprecio de la concepción. Por consiguiente, a menudo han privado de sus derechos a muchas respuestas artísticas legítimas con argumentos como éste:

1 *x* es una respuesta legítima a una obra de arte si y sólo si *x* es una experiencia estética.
2 Responder al contenido figurativo de una obra de arte y reflexionar sobre su mensaje moral no son experiencias estéticas.
3 Por lo tanto, responder al contenido figurativo de una obra de arte y reflexionar sobre sus mensajes morales no son respuestas legítimas a las obras de arte.

Pero esta clase de argumentos no son sensatos. Lo que hacen es usar de manera equívoca el concepto de experiencia estética: si la primera premisa es aceptable, es porque "experiencia estética" evidentemente está funcionando como nombre de *cualquier* respuesta artística. Pero en la segunda premisa, el significado de experiencia estética es mucho más estrecho (quizá se refiera a prestar atención a la forma significativa, a detectar propiedades estéticas, a apreciar la concepción, o a las tres). La conclusión del argumento sólo puede derivarse traspasando ilícitamente estos diferentes significados de experiencia estética. Es decir, esta clase de argumento comete la falacia del equívoco.

Argumentos como éste —que desestiman toda clase de respuestas artísticas legítimas— han sido frecuentes en la bibliografía filosófica y crítica. En consecuencia se ha reducido nuestra concepción del arte y nuestra experiencia de éste. Esas conclusiones espurias sólo pueden evitarse si uno tiene claro el limitado alcance de la experiencia estética propiamente dicha.

En estricto sentido, la experiencia estética está conformada por la detección y el discernimiento de propiedades estéticas, por un lado, y por la apreciación de cómo fue concebida la obra, por el otro. A este respecto, ver a cierta distancia un cuadro de Delacroix y observar su turbulencia es un ejemplo paradigmático de experiencia estética, pues consiste en detectar y discernir las propiedades estéticas sobresalientes de la obra. Como se comentó al principio de este capítulo, la idea de estética constantemente se ha asociado con la percepción; por eso gran parte de lo que se llama experiencia estética tiene que ver con notar, detectar y discernir.

En la experiencia estética también están de por medio los poderes constructivos de la mente. Esto es especialmente obvio al apreciar la concepción, donde a la tarea de comprender los diversos elementos de una obra de arte se le suma tener que relacionarlos con la finalidad del todo. La detección estética y apreciar cómo fue concebida una obra de arte acompañan muy de cerca sus propiedades y relaciones internas. En ocasiones esta atención centrípeta se ha descrito equivocadamente desde el punto de vista del influjo como desinterés, pero es mejor entenderla como atención con cierta concentración dedicada o contenido delimitado: propiedades estéticas y formas.

Limitar de esta manera el alcance de la experiencia estética no es menospreciarla. La experiencia estética tiene una importancia abrumadora para el arte. La posibilidad de la experiencia estética nos atrae hacia las obras de arte en muchísimos casos, y es lo que nos hace seguir volviendo por más. Sin embargo, de las obras de arte obtenemos algo más que la experiencia estética,

como conocimiento, entendimiento y transformación morales, un sentido de lealtad o un ejercicio emocional. Incluso si la experiencia estética fuera la primera entre iguales cuando de nuestras respuestas al arte se trata, no es todo lo que nuestra experiencia del arte conlleva.

Resumen del capítulo

La palabra "estética" tiene varios significados. En lo que respecta a la filosofía del arte, donde figura de forma más reiterada es en relación con la experiencia que el público tiene del arte. Algunos filósofos sostienen que nuestras experiencias del arte son de una clase diferente de otras clases de experiencias. Leer una novela no es lo mismo que leer el instructivo de una reproductora de video. Por esta razón, estos filósofos, que defienden la llamada teoría estética del arte, tratan de definir las obras de arte como objetos concebidos para ocasionar, propiciar o al menos apoyar experiencias estéticas. A estas definiciones se les llaman definiciones estéticas del arte. Como el formalismo, la teoría figurativa del arte y la teoría expresiva del arte, la definición estética de arte se propone como una teoría integral de todo el arte.

La definición estética de arte viene en varias presentaciones, dependiendo de su noción de experiencia estética. Esas definiciones pueden presuponer una explicación de la experiencia estética orientada al contenido o una orientada al influjo. Sin embargo, ninguna de estas visiones proporciona condiciones necesarias o suficientes para que haya arte. Por lo general, estas teorías son demasiado amplias —incluyen bajo el rubro de arte muchos artefactos humanos que no lo son— y demasiado estrechas —excluyen del orden del arte el arte antiestético—. Por lo tanto, las teorías estéticas del arte no son teorías integrales adecuadas.

No obstante, la idea de experiencia estética sigue siendo importante. Aun cuando no pueda usarse para definir todo el arte, a menudo sirve para describir algunas de nuestras recurrentes respuestas comunes al arte, así que parece recomendable presentar alguna caracterización de la experiencia estética.

Las caracterizaciones más populares están orientadas al influjo y dependen del concepto de atención desinteresada. Pero, ya que se lo examina, este concepto parece inadmisible, pues confunde la motivación con la atención. Esto sugiere que la explicación de la experiencia estética orientada al influjo es un callejón sin salida.

Es una mejor propuesta caracterizar la experiencia estética más bien desde el punto de vista de su contenido: las experiencias estéticas son experiencias *de* propiedades estéticas y relaciones formales. La experiencia de relaciones formales es lo que en este capítulo y el anterior llamamos apreciar la concepción. Experimentar las propiedades estéticas es detectarlas y discernirlas: notar en la música una sonoridad distintiva, por ejemplo.

Con todo, cabe preguntarse si ésta es la caracterización correcta de la experiencia estética o no. Algunos escépticos sostienen que no detectamos propiedades estéticas, sino que simplemente las proyectamos, y mencionan los prolongados desacuerdos sobre las atribuciones de propiedades estéticas como una importante prueba a favor de la teoría proyectiva, pero la importancia de esta prueba está por decidirse. El desacuerdo puede de hecho darnos una mejor razón para suponer que las propiedades estéticas son objetivas, más que subjetivas, y, en consecuencia, que tener una experiencia estética consiste en detectar algo, más que proyectarlo.

La concepción de experiencia estética a la que llegamos en este capítulo es limitada. La experiencia estética consiste en apreciar la concepción y detectar las propiedades estéticas; es cosa de prestar atención a cualidades estéticas y formas artísticas, y contemplarlas. En contraposición a las teorías estéticas del arte, hemos sostenido que la experiencia estética no representa la única clase posible de respuesta legítima al arte. Pueden ser igual de apropiadas las experiencias cognoscitivas o las experiencias morales. La experiencia estética es una dimensión importante de nuestra experiencia del arte, pero no es todo el tinglado. Suponer eso, como hacen los defensores de la teoría estética, reduce tanto

nuestro concepto de arte y nuestra idea de su variedad como la manera en que lo experimentamos.

Lecturas comentadas

La idea de estética tiene una rica historia. Puede encontrarse una perspectiva general provechosa, aunque conflictiva, en *Art and the Aesthetic,* de George Dickie (Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1974). Se presenta una caracterización de la filosofía del arte en su relación con la estética en Noël Carroll, "Beauty and the Genealogy of Art Theory", *Philosophical Forum,* vol. 22, no. 4, verano de 1991, pp. 307–334.

Algunas importantes exposiciones de la definición estética de arte son: Monroe Beardsley, "An Aesthetic Definition of Art", en *What is Art?,* compilado por Hugh Curtler (Havens Publishers, Nueva York, 1983), pp. 15–29; Harold Osborne, "What is a Work of Art?", *British Journal of Aesthetics,* vol. 23, 1981, pp. 1–11, y William Tolhurst, "Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 42, 1979, pp. 1–14. Véase también: Bohdan Dziemidok, "Controversy about the Aesthetic Nature of Art", *British Journal of Aesthetics,* vol. 28, 1988, pp. 1–17.

Para el análisis de la experiencia estética consúltese: Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays,* compilado por Michael Wreen y Donald M. Callen (Cornell University Press, Ithaca, NY, 1983). La sección I de este texto y el artículo "Aesthetic Experience" en la sección IV son especialmente provechosos. La caracterización que se hace en este capítulo de la explicación de la experiencia estética orientada al influjo se debe a Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism* (Houghton Mifflin, Nueva York, 1960), pp. 32–42. Para una refutación clásica de la idea de desinterés estético véase George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly,* vol. 1, 1964, pp. 56–65. También pueden leerse algunas objeciones en Noël Carroll, "Art and Interaction", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 45, no. 1, 1986, pp. 57–68.

Para una amplia introducción al tema de las propiedades estéticas véase Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund University Press, Lund, 1988). Alan H. Goldman defiende el escepticismo frente a la objetividad de las propiedades estéticas en su "Realism about Aesthetic Properties", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 51, no. 1, 1993, pp. 31–38. Se pueden encontrar representaciones de la perspectiva realista en Philip Pettit, "The Possibility of Aesthetic Realism", en *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics,* compilado por Eva Schaper (Cambridge University Press, Cambridge, 1983), pp. 17–38, y en Eddy M. Zemach, *Real Beauty* (The Pennsylvania University Press, University Park, Pensilvania, 1997).

Una cuestión de las propiedades estéticas muy debatida y que no se analiza en este capítulo tiene que ver con si los conceptos estéticos dependen de las condiciones o no. Para una introducción a este tema véase Frank Sibley, "Aesthetic and Non-Aesthetic", *Philosophical Review,* vol. 74, 1965, pp. 135–159. Para una discusión crítica de las opiniones de Sibley véase Peter Kivy, *Speaking of Art* (Martinus Nijhoff, La Haya, 1973).

Capítulo 5
Arte, definición e identificación

Parte I
Contra la definición

Neowittgensteinismo: el arte como concepto abierto

A lo largo de este libro hemos revisado intentos consecutivos por definir el arte. La teoría figurativa del arte, el neofiguralivismo y las teorías estéticas del arte son intentos de ofrecer definiciones integrales de todo el arte, pero cada una de ellas parece, por su parte, inadecuada. Sin lugar a dudas, esto ha hecho que algunos lectores sospechen que quizá el arte no pueda definirse en absoluto; la diversidad de objetos que llamamos arte puede parecer demasiado amplia para ser englobada en una sola definición. O quizá el lector lo pensó desde el mero principio; quizá empezó a leer este libro con la opinión de que el arte no puede definirse y, en consecuencia, pensó que cada una de las teorías que revisamos estaba destinada al fracaso. Acaso todo el proyecto pudo resultarle quijotesco de entrada. Sin importar cómo se haya convencido de que el arte no puede definirse, quizá lo tranquilice saber que ésa también es una postura filosófica, en ocasiones llamada neowittgensteinismo.

A lo largo del siglo XX, sobre todo, los filósofos del arte han intentado definir el arte. Es probable que los filósofos occidentales se hayan preocupado por eso a lo largo del último siglo, aproximadamente, debido a que durante este periodo nos hemos enfrentado a un despliegue deslumbrante de diferentes clases de arte cuya sola variedad no tiene precedentes. Por un lado, hemos tenido las creaciones variopintas del vanguardismo, que, a partir del romanticismo, con sus desviaciones radicales de la práctica convencional sistemáticamente han puesto a prueba las ideas establecidas sobre el arte. Por el otro, durante el mismo periodo, los occidentales se familiarizaron cada vez más con el arte de otras culturas, que, aunque se apartaba de los cánones del arte occidental, a primera vista tenía derecho a ser considerado arte. Mientras que durante siglos el arte se cultivó lenta y suavemente de maneras que tácitamente podían adaptarse al entendimiento cotidiano, a la llegada del siglo XX las cosas estaban empezando a confundirse. Había tal diversidad de ofertas que se hizo apremiante distinguir lo que es arte de lo que no lo es.

No es descabellado imaginar que si hubiéramos reunido a un grupo de amantes del arte en algún momento hacia mediados del siglo XVIII y hubiéramos formado frente a ellos una selección de objetos —pinturas, palas, poemas, contratos de compraventa, regimientos de caballería, piezas musicales, máquinas de artillería, veleros, percheros, huertos de manzanas, carretas de bueyes y danzas— habrían podido coincidir, en sorprendente medida, en cuáles de los objetos eran arte y cuáles no. No habrían necesitado una definición que los orientara. Poseían un entendimiento compartido del arte, aunque a menudo desarticulado, en el cual podían basarse para emitir juicios consistentes y convergentes sobre lo que era y lo que no era arte.

También los artistas participaban de este entendimiento común, y creaban lo que el público esperaba. A nadie tenía que decírsele explícitamente qué era el arte: todo mundo lo sabía implícitamente; el concepto estaba más o menos arraigado en el lenguaje, y la práctica casi confirmaba que ese entendimiento común desarticulado era confiable. Así como hoy en día todos

sabemos qué es un barquillo de helado sin necesidad de una definición, podemos plantear la hipótesis de que, del mismo modo, el concepto de arte por lo general estaba implícito y a nadie le preocupaba hace doscientos años.

Sin embargo, con la aparición de movimientos artísticos revolucionarios, como el romanticismo, y el comienzo de cambios acelerados con la proliferación de diversas vanguardias, sumados al influjo del arte no occidental de todas partes del mundo, la situación se alteró para siempre. Distinguir entre lo que es arte y lo que no lo es, de pronto se volvió difícil.

Identificar el arte se volvió un tema apremiante; ya no podía suponerse que hubiera un entendimiento cultural tácito o implícito a la mano, pues el arte vanguardista estaba pensado para problematizar todas esas premisas convencionales preconcebidas, y de todas maneras el arte no occidental venía de otras culturas, con suposiciones preponderantes potencialmente distintas. La situación estaba cambiando al punto de que se hizo necesaria alguna guía que dijera qué cosas sí eran arte.

Por muchas razones, es fundamental poder identificar el arte —distinguirlo de lo que no lo es—. Que algo sea o no arte puede determinar si cumple con los requisitos para obtener apoyo de un organismo gubernamental de fomento a las artes, o si su venta o importación debe generar impuestos. Por ejemplo, cuando se importó a Estados Unidos la escultura abstracta *Pájaro en el espacio,* de Brancusi, surgió la pregunta de si era una obra de arte o un montón de metal industrial. Si era tubería industrial, tenía que pagarse una tarifa arancelaria, pero si era arte podía entrar a Estados Unidos sin pagar impuestos.

Por supuesto, determinar si algo es o no arte no sólo es importante para los fines de determinar asuntos prácticos y políticos como éstos. Identificar si algo debería clasificarse o no como arte es fundamental para establecer cómo deberíamos responder a él. ¿Deberíamos tratar de interpretarlo? ¿Deberíamos examinarlo en busca de sus propiedades estéticas? ¿Deberíamos tratar de comprender su concepción? Esta clase de preguntas empiezan a responderse cuando sabemos que algo es arte.

Por ejemplo, imagínese que en una venta de garaje nos topamos, como bien puede pasar, con una cabra de Angora disecada que tiene una llanta de automóvil alrededor, y parada en un lienzo. ¿Deberíamos apuntar eso en la lista como una colección azarosa de artículos y suponer que el dueño no tuvo otro lugar donde poner la llanta, o deberíamos tratar de interpretarlo?; ¿deberíamos tratar de preguntarnos qué significa y por qué esta acumulación de cosas tendría que significar eso exactamente? Desde luego, si lo identificamos como una obra de arte —como el cuadro combinado *Monograma* de Robert Rauschenberg, para ser precisos—, es justamente lo que haremos: tratar de interpretarlo. Pero de otro modo no parece sino una serie de cosas arrumbadas en un rincón olvidado del desván y tan poco dignas de atención como cualquier otra pila de cachivaches.

Entonces, identificar algo como arte es indispensable para nuestras prácticas artísticas. Que algo sea arte indica, para empezar, si debemos responder a él en cuanto a lo interpretativo, lo estético y lo apreciativo, y cómo. Si no tenemos manera de clasificar el arte —no tenemos medios para determinar si algo pertenece a la categoría de cosas que requieren respuestas artísticas—, nuestras prácticas artísticas se derrumbarían. Antes de la época moderna, la gente sabía tácitamente cómo juntar objetos con las respuestas apropiadas. Podían reconocer si las cosas estaban ahí para interpretarse —quizá desde un punto de vista teológico— prácticamente con sólo mirar (y escuchar), pero el advenimiento del arte revolucionario y vanguardista, junto con la llegada en masa de arte de otras culturas, hizo de esto un asunto más espinoso.

La filosofía del arte en el siglo XX refleja esta situación. Conforme el problema de identificar el arte se hizo más y más desconcertante, la solución parecía obvia: presentar una definición explícita de arte. Si las viejas maneras implícitas de identificarlo ya no funcionan, hay que definir explícitamente el concepto de arte de modo que abarque todos los casos. La teoría figurativa del arte, el neofiguralivismo, la teoría expresiva, el formalismo, el neoformalismo y las teorías estéticas del arte pueden verse así. Todas son intentos de ofrecer una manera explícita de analizar el concepto de una obra de arte por medio de una definición que proporcione condiciones necesarias y suficientes para considerar algo como una obra de arte. ¿Es una obra de arte? ¿Lo es *Monograma* de Rauschenberg? Para saberlo, busque usted la definición correcta de arte.

Esta propuesta para identificar el arte —definiéndolo— parece muy sencilla y racional; sin embargo, en la década de 1950 a un importante grupo de filósofos le pareció sospechosa. Observaron, como probablemente también varios lectores de este libro, que todos los intentos de definir el arte en el pasado habían fracasado. Esto no demuestra que los intentos futuros también vayan a fracasar, pero sí da qué pensar. En concreto, estos filósofos preguntaban si podría haber alguna profunda razón filosófica por la que este proyecto seguía dando puros resultados insatisfactorios, y también les impresionaba cuántas clases asombrosamente diversas de arte hay en el mundo. ¿Qué tiene en común un oratorio de Händel con un objeto encontrado de Duchamp? Así, se preguntaban si alguna definición podría abarcar absolutamente todas las obras de arte de una manera no vacua —es decir, informativa y no circular—. El formalismo y la teoría expresiva eran, desde luego, informativos: excluían del *corpus* del arte a muchos candidatos; pero, como hemos visto, también eran falsos: excluían a demasiados candidatos. La historia de la teoría del arte parecía estar llena de conjeturas consecutivas, cada una de ellas refutada.

Por supuesto, ninguna de estas consideraciones —que las definiciones pasadas han fracasado y que los datos son increíblemente complejos— demostraba que el arte no pudiera definirse. En cambio, esas observaciones sí alentaban a los filósofos a revisar críticamente su proyecto. Una vez que lo revisaron críticamente, muchos llegaron a creer que el proyecto de definir el arte estaba intrínsecamente equivocado. El constante fracaso de este proyecto no se debía a que a los teóricos del arte les faltara imaginación, inteligencia o ingenio; más bien, había una profunda razón filosófica por la que las teorías del arte siempre zozobraban. Esa razón era que el arte es *necesariamente* indefinible.

Muchos de los filósofos que creían que el arte no puede definirse estaban influidos por el libro *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, así que podemos llamarlos "neowittgensteinianos". Ellos creían que la filosofía del arte, hasta antes de su intervención, se basaba en un error, a saber: intentar definir el arte esencialmente (esto es, en función de condiciones necesarias que conjuntamente son suficientes). Estaban de acuerdo en que necesitamos alguna manera de identificar el arte, pero pensaban que la manera adecuada de hacerlo no era formular una definición del arte y luego aplicarla a casos particulares; siguiendo a Wittgenstein, pensaban que el procedimiento que había que seguir es lo que llamaban el método de los parecidos de familia.

Muchos de los conceptos que usamos en la vida diaria, como el de sillón, se quedan en gran parte sin definir, pero bien podemos arreglárnoslas sin definiciones. Cuando nos enfrentamos a una nueva clase de objeto que sirve para sentarse, decidimos si es o no un sillón comparándolo con sillones ya existentes. ¿Es el llamado "puf" realmente un sillón? Determinamos si pertenece o no a la categoría de sillón comparándolo con cosas que ya están de lleno en la categoría. Es decir, preguntamos si se parece suficiente a lo que de antemano creemos que son sillones como para contarlo entre ellos. Así son muchos de nuestros conceptos: carecen de definiciones planteadas en términos de condiciones necesarias y suficientes, pero se aplican con base en el parecido, más que por medio de una fórmula. ¿Podrá ser así el concepto de arte?

Los neowittgensteinianos dicen que sí. Un argumento que han planteado a partir de esta conclusión es sencillamente que el arte no puede definirse y, como no puede definirse, no podemos clasificar objetos bajo el concepto de arte por medio de una definición. Debemos de tener algún otro método: el método de los parecidos de familia.

Pero antes de decir qué implica este método hay que preguntar por qué los neowittgensteinianos estaban tan seguros de que, por razones lógicas, el arte no puede definirse. Quizá el mejor modo de comunicar el sabor de su razonamiento sea leerlo

en palabras del neowittgensteiniano más citado, Morris Weitz. Su argumento se llama el *argumento del concepto abierto*, y él lo plantea así:

> El "arte" mismo es un concepto abierto. Constantemente han surgido nuevas condiciones (casos), y sin duda seguirán surgiendo; aparecerán nuevas expresiones artísticas, nuevos movimientos, que requerirán de los interesados, normalmente los críticos profesionales, decisiones sobre si el concepto debe ampliarse o no. Los especialistas en estética pueden establecer condiciones para la aplicación correcta del concepto, pero nunca necesarias y suficientes. Con el "arte", sus condiciones de aplicación nunca pueden enumerarse exhaustivamente, pues los artistas, y hasta la naturaleza, siempre pueden imaginar o crear nuevos casos, que exigirían que alguien tomara la decisión de ampliar o cerrar el viejo concepto o crear uno nuevo.
>
> Entonces, lo que sostengo es que el mismo carácter del arte, expansivo y aventurero, con sus cambios siempre presentes y sus creaciones novedosas, hace lógicamente imposible asegurar cualquier conjunto de propiedades definitorias. (Weitz, 1956, "The Role of Theory in Aesthetics")

Lo que Weitz parece estar diciendo es que el arte —la práctica artística— siempre, al menos en principio, está abierto a cambios revolucionarios. Esto no significa que el arte siempre deba ser expansivo. Algunas tradiciones artísticas valoran más la inmovilidad que el cambio: un pintor chino clásico puede valorarse más por su imitación de un paradigma preexistente que por sus innovaciones. De hecho, en ciertas tradiciones puede ponerse freno a las innovaciones. El arte no necesita ser original para contar como arte. Sin embargo, la práctica artística —o nuestro concepto de la práctica— es tal que debe dar cabida a la posibilidad permanente de cambio, expansión o innovación. Nuestro concepto de arte es tal que siempre debe haber lugar para que los artistas hagan algo nuevo.

Pero si esto es así, sostiene Weitz, el intento de tener una definición del arte en términos de condiciones necesarias que

conjuntamente sean suficientes para determinar la categoría de arte es incompatible con la idea de la práctica artística en cuanto aquello que ofrece la posibilidad permanente de cambio, expansión e innovación, pues (Weitz parece suponer) las condiciones impondrían límites al espectro de la innovación artística. El concepto de arte no puede cerrarse (con las condiciones necesarias y suficientes): debe ser un concepto abierto (no uno amarrado a condiciones) a fin de ser consistente con la posibilidad permanente de creatividad artística innovadora.

Weitz creía que el error principal de los filósofos del arte que le antecedieron era que, al asumir que el arte podía definirse, lo trataron como un concepto cerrado en vez de abierto. Por eso fracasan todas las teorías del arte que consideran que su tarea es definir el arte. Además, en cuanto que, de acuerdo con Weitz, así es como se entiende la teoría del arte en la tradición filosófica, todas las teorías del arte están fundamentalmente equivocadas.

Aquí es importante observar que Weitz no está diciendo que, como todas las definiciones conocidas de arte han fracasado, cualquier intento futuro está, *muy probablemente,* condenado al fracaso. Su argumento no es un simple argumento inductivo como éste, que se base en enumerar las anteriores fallas de esas teorías. Es el argumento de que cualquier intento de definir el arte debe fracasar *necesariamente,* por una cuestión de lógica.

Según Weitz, el arte no puede definirse, como anteriores filósofos del arte habían supuesto, porque es un concepto abierto, que denomina un campo de actividades en el que la originalidad y la inventiva son posibilidades permanentes. Si el arte se definiera por condiciones necesarias que conjuntamente fueran suficientes, esto implicaría, sostiene Weitz, que hay límites a lo que el arte puede ser: límites más allá de los cuales la creatividad artística no puede extenderse y seguir considerándose arte. Sin embargo, esto sería incompatible con nuestra idea de lo que es la práctica artística; es decir, la presuposición de que el arte puede definirse en virtud de series de condiciones necesarias que conjuntamente son suficientes *contradice* nuestra idea del arte como

algo abierto: un concepto que congenia lógicamente con la posibilidad permanente de cambio radical, expansión e innovación.

Quizá la historia del arte del siglo XX ilustre el problema que Weitz tiene en mente. Los filósofos postulan teorías del arte en cierto momento de la historia: teorías que en el mejor de los casos se aplican a la mayoría de las obras de arte realizadas hasta el momento en que la teoría se postula. Pero una vez que los artistas contemporáneos se enteran de la teoría, hacen obras de arte que la echan por tierra, como hizo Duchamp con *La fuente.* Las teorías en cuestión le niegan a *La fuente* la categoría de arte, pero la historia del arte avanza y, a medida que la opinión general llega a considerar *La fuente* una obra maestra, la teoría se desecha. Las teorías del arte buscan cerrar el concepto de arte, pero los artistas se esfuerzan en rebasar el cierre, y en última instancia nuestro concepto de arte es más favorable a los artistas que a los teóricos del arte. La razón es que el arte es un concepto abierto, mientras que los filósofos equivocadamente lo tratan como concepto cerrado, y se supone que eso es incompatible con su profunda receptividad a la innovación.

El argumento del concepto abierto de Weitz puede plantearse como una reducción al absurdo de la postura de que el arte puede definirse:

1 El arte puede ser expansivo.
2 Por lo tanto, el arte debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
3 Si algo es arte, debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
4 Si algo está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación, no puede definirse.
5 Supongamos que el arte puede definirse.
6 Por lo tanto, el arte no está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
7 Por lo tanto, el arte no es arte.

Pero ésta es una conclusión absurda; es contradictoria. ¿Cómo podemos disipar esta contradicción? Una de las premisas debe ser falsa. ¿Cuál? Probablemente la que añadimos, suponiéndola, a la serie de premisas que por lo demás parecen aceptables. Esa premisa, por supuesto, es la 5. Para poder librarnos de la conclusión contradictoria del paso 7 infiramos que la premisa 5 es falsa. Pero esto sugiere entonces que la suposición de que el arte puede definirse es incompatible con el concepto de arte, o sencillamente que el arte no puede definirse.

Si el arte no puede definirse, empero, ¿cómo hacemos para identificarlo? Después de todo, es algo que sí hacemos. Esto exige una explicación. El neowittgensteiniano no ve con escepticismo la posibilidad de identificar el arte: sólo duda que la definición sea un modelo adecuado de cómo discernimos entre lo que es y lo que no es arte. Es aquí donde entra en juego el método del parecido de familia; es la explicación neowittgensteiniana de la manera como identificamos el arte.

¿Qué es este método del parecido de familia? Los neowittgensteinianos aclaran la idea refiriéndose al análisis que hace Wittgenstein de los juegos en sus *Investigaciones filosóficas*. Él señalaba que hay muchas clases distintas de juegos; para algunos se necesita un equipo, para otros no. En algunos hay competencia de por medio, en otros no. En algunos se usan tableros, en otros no, y así sucesivamente. Para cualquier característica perceptible de algunos juegos que pueda mencionarse, habrá algunos otros juegos que carezcan de ella. Entonces no hay características perceptibles de los juegos que representen condiciones necesarias que todos los juegos deban poseer, ni hay una serie de condiciones que distinga a todos los juegos y únicamente a ellos. Entonces ¿cómo determinamos si alguna actividad hasta este momento desconocida es un juego?

Lo hacemos tomando nota de si se parece o no en aspectos importantes a algunas cosas que ya consideramos como juegos paradigmáticos. Cuando ciertas actividades en la computadora entraron en escena, las contamos como juegos dadas sus muchas similitudes con cosas que ya considerábamos juegos paradigmáticos: había de por medio competencia, puntuaciones, turnos, fichas, ratos libres, etc. No se requería que hubiera una cantidad determinada de similitudes entre nuestros nuevos candidatos y nuestros ejemplos paradigmáticos. Más bien, cuando las similitudes aumentaban, el peso de la reflexión sobre las correspondencias gradualmente nos llevó a decidir a favor de darles la categoría de juego a esos programas de computadora. Además, cuando uno se enfrentaba a alguien que dudara de la categoría de un reciente aspirante a tener categoría de juego, la forma apropiada de argumentar a favor de algo como *Donkey Kong* era señalar parecidos entre nuestros paradigmas de juego y esos recién llegados.

De igual modo, según el neowittgensteiniano no identificamos el arte mediante una definición. Eso parece poco probable no sólo en virtud del argumento del concepto abierto, sino también porque, si fuera cierto que teníamos disponible tal definición, aunque sólo fuera de manera implícita, entonces ¿a qué se debía que nadie pareciera capaz de articularla? Si todos los días la gente común y corriente puede identificar el arte mediante una definición, ¿por qué un especialista en filosofía, experto en análisis conceptual, no puede decir qué es el arte? Si usamos una definición del arte, así sea subconscientemente, ¿por qué es tan escurridiza que ni siquiera con hipnosis se puede sacar a la luz?

El neowittgensteiniano dice que se debe a que no poseemos una definición del arte, ni siquiera implícita. Más bien identificamos las obras de arte en función de sus semejanzas con obras de arte paradigmáticas. Comenzamos con algunas cosas que todo mundo está de acuerdo en que son obras de arte —*Sueño de una noche de verano*, la *Piedad*, *Casa desolada*, *Cuentos de Canterbury*, *El grito*, las *Variaciones Goldberg* y el ballet *El cascanueces*—. Luego, al examinar a un nuevo aspirante a tener categoría de arte y argumentar a su favor, observamos similitudes entre él y diversas características de nuestros paradigmas.

La nueva obra no será una réplica exacta de ninguno de nuestros paradigmas preexistentes; comparte algunas semejanzas con algunos de ellos en algunos aspectos y otras similitudes

con otros paradigmas en otros aspectos. Así como la apariencia de un miembro de una familia puede recordar la tez de su madre y la nariz de su abuelo, puede haber una correlación entre un aspirante a obra de arte y algunas propiedades expresivas de *El grito* y la complejidad estructural de las *Variaciones Goldberg*. Ninguna correspondencia es necesaria ni suficiente; sin embargo, la acumulación de parecidos de familia entre un candidato y la familia artística establecida proporciona las razones para llamar a una nueva obra, así sea una vanguardista, obra de arte.

Aquí la metáfora de fondo es la de parecido de familia. En nuestras familias hay varias generaciones: digamos, la de nuestros abuelos y sus parientes, la de sus descendientes (nuestros padres y sus parientes) y la nuestra (nuestros hermanos, nuestros primos y nosotros). Cuando alguno de nosotros tiene un bebé, empezamos a notar sus similitudes con otros miembros de la familia: es pelirrojo como su padre; sus piernas fuertes son como las de su madre; su temperamento taciturno es como el de su tío.

Estas similitudes salen disparadas en todas direcciones; no hay una dimensión de parecido que sea *el único e incomparable* parecido de familia, como la quijada de los Habsburgo. Hay muchas líneas de parecidos de familia en diferentes dimensiones, y se conectan con numerosos miembros de la familia del pasado y del presente. El arte para el neowittgensteiniano es como una familia, y se decide si alguien es miembro de esa familia con base en si las muchas diferentes líneas de similitud entre los nuevos candidatos a ser incluidos y los miembros reconocidos de antemano son sorprendentes.

La explicación del parecido de familia parece concordar mejor que el enfoque de las definiciones con la forma como en realidad defendemos la afirmación de que tal o cual obra es arte. Si digo que el *performance Gray's Anatomy* de Spalding Gray es arte, pero alguien lo niega, trato de persuadirlo señalando sus parecidos con cosas que él ya está dispuesto a llamar arte. Por ejemplo, hago la observación de que, igual que *Sueño de una noche de verano*, incluye algo de actuación, narrativa, comedia, y cierta

clase de lógica onírica. También le recuerdo que, como muchos poemas y canciones que ya consideramos arte, es un monólogo. No intento influir en él presentándole una definición del arte; el neowittgensteiniano dice que no podría hacerlo, aunque quisiera. En todo caso, argumentos de este tipo sobre el estatus de un candidato a la categoría de arte rara vez operan con definiciones; lo que hacen es más bien intercambiar ejemplos y reflexionar sobre ellos. Así, el método del parecido de familia concuerda muy bien con la práctica real, y eso sin duda es una consideración a su favor.

Cuando se aplica el enfoque del parecido de familia a la pregunta de si un candidato dado es o no una obra de arte, no simplemente comparamos la obra nueva con alguno de nuestros paradigmas. Una nueva obra puede parecerse a uno de nuestros paradigmas originales o a uno de los descendientes reconocidos de alguno de ellos en cuanto a expresividad, ser semejante a otro en cuanto a su forma, y recordarnos otro más en virtud de su asunto. Buscamos muchas líneas de similitud a través de diversas dimensiones entre las nuevas obras y a menudo más de uno de nuestros paradigmas. Diferentes obras nuevas pueden parecerse a paradigmas pasados en diferentes aspectos. No hay un solo conjunto de aspectos ni una cantidad de correlaciones entre una nueva obra y nuestros paradigmas (y sus descendientes) que deban darse antes de que la categoricemos como arte, pero, conforme la cantidad de conexiones aumenta, la clasificación de la nueva obra se vuelve irresistible.

El enfoque del parecido de familia hace dos cosas interrelacionadas para el neowittgensteiniano. Por un lado, ofrece una explicación de cómo logramos identificar el arte. Esto es algo que cualquier filosofía del arte debería hacer. En la medida en que a la filosofía le importan nuestros conceptos, debería ofrecer una explicación de cómo se aplica en la práctica ese concepto. Debería explicar cómo lo usamos satisfactoriamente para clasificar el arte en contraposición al no arte. Esto es algo que sí hacemos. La filosofía debería explicarlo. El neowittgensteiniano lo hace mediante el método del parecido de familia.

Pero la explicación del parecido de familia añade otro argumento —además del argumento del concepto abierto— para consolidar su argumento en contra del enfoque de las definiciones, pues este último también explica cómo hacemos para identificar y clasificar obras en cuanto obras de arte. Esta explicación tiene cierta gracia intuitiva; afirma que identificamos las obras de arte por medio de una definición que poseemos, así sea tácitamente. Así, el enfoque de las definiciones y el método del parecido de familia pueden verse como explicaciones rivales de los mismos fenómenos: nuestra exitosa identificación y clasificación de ciertos objetos como obras de arte. Esto entonces plantea la pregunta de cuál explicación es superior.

El neowittgensteiniano sostiene que la suya puede señalar, en contra del enfoque de las definiciones, que es increíble decir que identificamos el arte por medio de una definición implícita si nadie, al cabo de siglos, ha podido decir qué es. Por el lado positivo, puede señalar que reflexionar sobre los parecidos entre los paradigmas y sus descendientes reconocidos, por un lado, y los nuevos casos, por el otro, encaja con mayor exactitud con lo que en realidad hacemos cuando deliberamos y debatimos sobre nuevos aspirantes a la categoría de arte, se trate de experimentos vanguardistas o de arte de otras culturas. Así, el neowittgensteiniano sostiene que, como el método del parecido de familia explica mejor que el enfoque de las definiciones cómo identificamos y clasificamos el arte, eso, junto con el argumento del concepto abierto, nos da buenas razones para rechazar la suposición de que el arte puede definirse, pues esta suposición parece tener poco valor explicativo convincente.

El neowittgensteiniano señala que muchos de nuestros conceptos, entre ellos el de juego y el de silla, no están determinados por definiciones repletas de condiciones necesarias y suficientes. En efecto, hay muy pocos conceptos —salvo definiciones formales como las de la geometría— a los que parezca poder aplicarse el modelo de las definiciones. En la restante mayoría de los casos, los conceptos pertinentes deben aplicarse de algún otro modo, por ejemplo, reflexionando sobre los parecidos. Esto nos

da buenos motivos para explorar la posibilidad de que el concepto de arte sea así. El hecho de que el método del parecido de familia explique convincentemente cómo aplicamos el concepto, a diferencia del enfoque de las definiciones —ya que fallan todos los intentos de reconstruir la definición pertinente—, nos brinda razones sólidas para sospechar que el concepto de arte se parece más al concepto de un juego que al de un triángulo equilátero.

El enfoque del parecido de familia difiere claramente del de las definiciones. Este último se basa en rastrear propiedades comunes que se cree que definen esencialmente los fenómenos en cuestión. En contraste, el enfoque del parecido de familia depende de observar líneas de parecidos —líneas discontinuas pero que se entrecruzan—; asimismo, explica cómo es posible que separemos el arte de lo que no lo es sin invocar las características comunes, podría decirse que no disponibles, que definen esencialmente el arte. Así, el enfoque del parecido de familia es una explicación más factible de nuestra manera de identificar el arte, pues los parecidos son algo a lo que tenemos acceso, mientras que nadie parece tener el menor atisbo de las características definitorias esenciales del arte.

El método del parecido de familia también le queda como guante al argumento del concepto abierto. Si el arte, desde el punto de vista de la lógica del concepto, debe ser en principio tan impredecible que no puede establecerse ningún conjunto de condiciones, pero al mismo tiempo es un hecho que podemos seguir clasificando ciertas obras como arte, entonces ¿qué recursos nos permiten hacer eso? El parecido con los paradigmas artísticos y sus descendientes ya reconocidos, sugiere el neowittgensteiniano, es el único candidato en pie.

El neowittgensteinismo es una filosofía del arte. Presenta una explicación del concepto de arte —el arte es un concepto abierto— y propone una postura sobre cómo se aplica ese concepto —en virtud de parecidos de familia—. No es una teoría del arte en la que la expresión "teoría del arte" signifique "una definición esencial" (una definición en términos de condiciones

necesarias que conjuntamente son suficientes). De hecho, considera todas las teorías del arte, concebidas como definiciones, defectuosas desde los cimientos. Y como los neowittgensteinianos creen que todas las teorías del arte cometen el error elemental de concebir su proyecto en términos de definiciones esenciales, los neowittgensteinianos piensan que toda teoría del arte está equivocada.

¿Significa esto que la historia de las teorías del arte es completamente inútil? Aquí el neowittgensteiniano todavía tiene algunas palabras comprensivas para el pasado. Antes, los teóricos del arte, como el defensor de la teoría expresiva y el formalista, estaban equivocados al creer que podían ofrecer una definición esencial del arte. En ese sentido, estaban intentando hacer lo imposible y sus empeños fueron vanos. Sin embargo, sin saberlo, también estaban haciendo algo más, y ese "algo más" es valioso. ¿Qué era? Crítica de arte.

Clive Bell pensaba que su teoría de la forma significativa revelaba la naturaleza eterna del arte. En eso se equivocaba, pero su escritura no fue del todo inútil, pues lo que propuso como la esencia de todo arte —la forma significativa— en realidad era una intuición de lo que era importante en ciertas clases del arte, como el que a él más le gustaba, el neoimpresionismo. Aunque limitado como teórico del arte, Bell era muy buen crítico: le decía a la gente qué buscar y qué valorar en los movimientos artísticos emergentes.

Bell imaginaba que estaba hablando como filósofo acerca del arte de todos los tiempos. Sin embargo, sostiene el neowittgensteiniano, es posible releerlo como un crítico perspicaz de su propia época, que informaba al mundo de habla inglesa sobre la manera de entender el arte moderno. Les mostró cómo las posibilidades formales que en prácticas artísticas previas, como el realismo, se desatendían o eran recesivas, eran en realidad a lo que había que prestarle atención en el nuevo arte. Le enseñó a la gente cómo apreciar el nuevo arte. Así, su escritura, reinterpretada como crítica de arte, tiene un valor perdurable, aun si su teoría era mortalmente defectuosa.

El neowittgensteiniano sugiere que pueden hacerse lecturas similares para recuperar muchas otras teorías del arte anteriores. La teoría expresiva del arte, por ejemplo, puede repensarse para encontrar en ella entendimientos críticos sobre el arte del periodo romántico y también acerca de ciertas tendencias modernistas que se derivaban de él. Incluso la teoría figurativa del arte puede releerse como una crítica de arte instructiva: al subrayar la importancia de la mímesis, Aristóteles les decía a sus compatriotas cuál era la característica más importante de la poesía dramática: decía a qué debía prestar atención el público a fin de sacar el mayor provecho posible de la tragedia.

La filosofía del arte neowittgensteiniana tiene, pues, tres partes. En primer lugar, está el argumento del concepto abierto. Éste tiene un lado positivo y uno negativo. El lado positivo es la caracterización del concepto de arte como un concepto abierto. El lado negativo o crítico es el rechazo de la proposición de que el arte puede definirse esencialmente por medio de condiciones necesarias y suficientes. La segunda parte de la postura neowittgensteiniana es el método del parecido de familia. A esta parte podemos decirle reconstructiva: trata de reconstruir lo que hacemos para identificar y clasificar como arte los objetos. La última parte es rehabilitadora: propone recuperar lo que vale la pena de las teorías del arte existentes releyéndolas como aportaciones inconscientes a la crítica de arte.

El neowittgensteinismo, por lo tanto, no es simplemente una opinión escéptica notable sólo por su rechazo del enfoque de las definiciones: es además una postura filosófica coherente e integral que incluye una explicación positiva del concepto de arte, una concepción de cómo clasificamos el arte y una relectura de la historia de la filosofía del arte. Si el neowittgensteinismo no fuera más que una forma de escepticismo, podría no parecer tan formidable. Es fácil decir no; pero, a menos que tengas algo que poner en el lugar de lo que estás rechazando, ese escepticismo pocas veces es convincente. El hecho de que el neowittgensteinismo pueda entretejer su "no a las definiciones" en una filosofía aparentemente informativa, y por lo visto de una gran amplitud,

lo hace particularmente atractivo. Por esa razón, fue la filosofía del arte que predominó durante buena parte de las décadas de 1950 y 1960.

Objeciones al neowittgensteinismo

Juntos, el argumento del concepto abierto y el método del parecido de familia tienen muy buenos resultados; son un útil paquete de hipótesis. La primera afirma que el arte no puede definirse; la segunda dice "pero no importa", pues podemos arreglárnoslas sin definiciones: con el método del parecido de familia podemos explicar cómo hacemos para clasificar objetos y espectáculos como obras de arte, sin ninguna definición. De hecho, el enfoque del parecido de familia capta con mucha más exactitud que el enfoque basado en definiciones lo que hacemos cuando tenemos discusiones sobre la categoría de arte.

El argumento del concepto abierto, por así decirlo, despeja el terreno para el método del parecido de familia, pues, si no puede haber definición del arte, la presión para presentar una explicación alternativa es especialmente acuciante. Así, lo primero para empezar a interrogar al neowittgensteinismo es revisar el argumento del concepto abierto.

Recordemos que de acuerdo con ese argumento:

1 El arte puede ser expansivo.
2 Por lo tanto, el arte debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
3 Si algo es arte, debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
4 Si algo está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación, no puede definirse.
5 Supongamos que el arte puede definirse.
6 Por lo tanto, el arte no está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación.
7 Por lo tanto, el arte no es arte.

Este argumento parece convincente, pero explota una ambigüedad muy discutible. Cuando el neowittgensteiniano sostiene que el arte no puede definirse está hablando sobre el intento de confeccionar condiciones necesarias y suficientes para que algo se considere una *obra de arte;* pero para mostrar que esto es imposible, a continuación alude a la *práctica* del arte, cuyo mismísimo concepto él sostiene que debe estar abierto a una permanente posibilidad de expansión. Así, en efecto, el neowittgensteiniano sostiene que un concepto cerrado de *obra de arte* es incompatible con un concepto abierto de la *práctica* artística. Pero aquí los niveles de generalidad entre los dos conceptos de arte ("arte" como obra de arte; "arte" como práctica), aunque están relacionados, difícilmente son lo mismo. ¿Por qué un supuestamente cerrado concepto de arte en el primer sentido (obra de arte) habría de ser incompatible con el presuntamente abierto concepto de arte en el segundo sentido (práctica)? El neowittgensteiniano nunca dice por qué, y tampoco es que sea obvio. Además, el hecho de que no mantenga separados los dos conceptos de arte indica que puede haber en el argumento una falacia del equívoco.

La conclusión del argumento (paso 7) es que el arte no es arte. Pero aquí "arte" no se está usando de manera unívoca, así que no hay una auténtica contradicción, no se está demostrando ninguna incompatibilidad real. En la premisa 3, cuando decimos que algo es *arte* sólo si está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación, estamos hablando sobre la *práctica artística.* Evidentemente no tiene sentido decir que una obra de arte particular está abierta a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación; la obra de arte particular es lo que es.

Pero en la premisa 5, donde suponemos que *arte* puede definirse, estamos hablando de obras de arte; después de todo, lo que se discute es si el concepto *obra de arte* puede definirse esencialmente: eso es de lo que el neowittgensteiniano acusa a sus predecesores. Pero si aplicamos estas aclaraciones a lo largo del argumento, entonces es obvio que no hay una verdadera contradicción formal en el paso 7, pues no es inconsistente afirmar que

una obra de arte no es la práctica artística, ni que el concepto de arte no es el concepto de la práctica artística. Las condiciones que distinguen las obras de arte de las que no son obras de arte puede diferir consistentemente de las condiciones que distinguen la práctica artística de otras prácticas (como la religión y la ciencia). Además, no hay razón para suponer que el concepto de una práctica pueda ser abierto, mientras que el concepto de los objetos de dicha práctica (en este caso las obras de arte) es cerrado.

¿Por qué el neowittgensteiniano imagina que hay aquí una tensión lógica real? Concedamos que la práctica artística está abierta a la permanente posibilidad de cambio radical, expansión e innovación. ¿Qué tiene eso que ver con las condiciones requeridas para que algo tenga la categoría de arte? Hablar de la permanente posibilidad de expansión sólo tiene sentido con referencia a la práctica artística; suena casi absurdo decir que una obra de arte terminada tiene que estar literalmente abierta a la permanente posibilidad de cambio e innovación; si así fuera, pocas obras de arte llegarían a estar terminadas jamás. Es sencillamente un error categorial sostener que las obras de arte terminadas deban estar abiertas al cambio radical (salvo quizás en el caso especial de las obras de arte ambiental). Por lo tanto, el argumento del concepto abierto falla, precisamente porque usa de manera equívoca los conceptos de arte en cuestión, y no cumple con fraguar una conexión lógica entre las definiciones del arte, por un lado, y el concepto de la práctica artística, por el otro.

Tal vez algunos lectores no queden convencidos con esta refutación. Puede ser que los ronde un vestigio de sospecha de que de algún modo, si "establecemos" condiciones necesarias y suficientes para las obras de arte, en realidad podemos estar estipulando limitaciones a las clases de cosas que pueden hacer los artistas, a las clases de experimentos e innovaciones que pueden introducir en la práctica. Visto así, el neowittgensteinismo da voz al eterno temor de que al definir el arte los filósofos están tratando (indebidamente) de legislar sobre lo que los artistas pueden hacer.

Sin embargo, en principio no hay ninguna razón para suponer esto. El hecho de que las obras de arte puedan tener características definitorias no impide lógicamente la invención de nuevas obras que ejemplifiquen las condiciones pertinentes de maneras innovadoras, inesperadas e imprevisibles. Una definición adecuada de ciencia no impediría la investigación innovadora, inesperada e imprevisible. Es decir, si interpretamos que la premisa 4 atañe a las obras de arte, entonces es falsa.

Desde luego, si una definición del arte excluye la experimentación artística, es un problema; pero es un problema con la definición particular en cuestión, no con la idea misma de definir el arte. No hay razón para imaginar que, en principio, definir el arte es necesariamente una barrera a la innovación artística. Una razón para creer que es así es que muchas definiciones del arte existentes no proponen barreras conceptuales a la experimentación artística. Por ejemplo, en la siguiente sección analizaremos con cierto detenimiento la teoría institucional del arte. Esta teoría explica especialmente bien por qué los objetos de arte encontrado son arte. La definición se plantea en términos de condiciones necesarias que conjuntamente son suficientes, pero es evidente que cualquier teoría que permita el arte encontrado es compatible con que los artistas presenten cualquier clase de cosa como obra de arte, pues cualquier clase de cosa puede convertirse en un objeto encontrado.

Los objetos encontrados, como *La fuente* de Duchamp y los "sonidos encontrados" de *4' 33"* de Cage, son indiscernibles de sus homólogos del mundo real. Si puede formularse una definición del arte que dé cabida a esas cosas indiscernibles, queda claro que permitirá que cualquier cosa se transforme en obra de arte en las circunstancias apropiadas y por las razones correctas. Con todo, si una definición esencial del arte puede permitir que *cualquier* cosa pueda ser arte (no que *sea* arte, sino que *pueda* ser arte), el simple hecho de que una teoría así tenga condiciones necesarias y suficientes no le plantea absolutamente ninguna restricción al ámbito de la actividad artística.

Como no hay ninguna clase de cosa que algo como la teoría institucional del arte, una definición esencial del arte, impida, es un contraejemplo a la acusación neowittgensteiniana (premisa 4) de que las definiciones del arte son en principio incompatibles con la presunta apertura de la práctica artística al cambio radical, a la innovación y a lo inusual. Esto no significa que la teoría institucional del arte sea verdadera, sino sólo que ilustra el señalamiento teórico de que una definición esencial de lo que es ser una obra de arte puede formularse en términos de condiciones necesarias y suficientes sin restringir el ámbito de creatividad e innovación artísticas, y sin legislar sobre qué clase de cosas pueden y no pueden producir los artistas.

Aun así, puede contestarse argumentando que las condiciones necesarias y suficientes deben poner *algunos* límites sobre lo que puede ser una obra de arte, incluso si no se pone ningún límite a la *clase* de cosa que puede ser una obra de arte. De otro modo no serían condiciones necesarias y suficientes. Aquí hay que hacer varias observaciones. En primer lugar, las condiciones necesarias y suficientes no son incompatibles con una inmensa libertad para la expansión y la innovación: tanta como cualquiera pudiera querer, como veremos en breve.

En segundo lugar, aunque el concepto de arte (en el sentido de la práctica) puede ser abierto, no está abierto de par en par: no cualquier cosa puede ser arte en cualquier momento por la razón que sea. Después de todo, incluso si estamos de acuerdo en que la práctica artística está abierta al cambio y a la expansión, los cambios y expansiones pertinentes deben relacionarse con lo que les antecede, para que sean cambios y expansiones *de la práctica*. Es decir, los cambios, expansiones e innovaciones que tenemos en mente no pueden ser incongruencias rotundas.

Así, podemos sostener que las únicas expansiones a la práctica artística que una definición esencial, como la teoría institucional y otras equiparables, obstaculiza son las supuestas "innovaciones" de la variedad incongruente. Eso, empero, no es un problema, pues el compromiso de esas teorías con la proposición de que cualquier clase de cosa puede ser arte por la razón correcta es tan liberal y abierto como cualquiera pudiera querer. Esto de ninguna manera pone en riesgo la legítima creatividad de los artistas, pues permite que presenten como arte cualquier clase de cosa, desde mingitorios, botelleros y aire parisino hasta cabras de Angora con llantas alrededor del vientre, bloques de manteca y cortes de tiburón flotando en formol. ¿Cuánto más abierta desearíamos que fuera la práctica? ¿Quién querría considerar como obra de arte absolutamente cualquier cosa por la razón equivocada?

Sin lugar a dudas, el enfoque del parecido de familia recibe un gran impulso cuando se une al argumento del concepto abierto. Si este argumento fuera convincente, eso debilitaría las afirmaciones del intuitivamente atractivo enfoque basado en definiciones sobre el problema de identificar el arte, y por ende nos hace buscar alguna explicación alternativa de la manera en que clasificamos el arte, como, destacadamente, el método del parecido de familia.

Sin embargo, como hemos visto, el argumento del concepto abierto en última instancia no parece estar a la altura de su misión. Pese a todo, eso no deja indefenso el método del parecido de familia, pues aún puede sostenerse que tiene muchas virtudes para convencernos, en particular que explica muy bien cómo discernimos entre lo que es arte y lo que no. Pero ¿de verdad lo hace?

De acuerdo con el enfoque del parecido de familia, la manera como identificamos obras de arte —cómo separamos lo que es arte de lo que no— es buscar similitudes entre obras que ya se consideran arte y los nuevos aspirantes. Idealmente, el proceso comienza por establecer un conjunto flexible de obras de arte paradigmáticas: obras que todo mundo considera incuestionables obras de arte. A partir de ellas, a continuación nos pronunciamos sobre la categoría artística de otras obras. Entonces, en cualquier momento dado tendremos en nuestra posesión un conjunto de obras de arte conformado de paradigmas y de descendientes reconocidos de los paradigmas. Si en el momento presente nos confunde la categoría de una nueva obra, tenemos la indicación

de mirar el conjunto de obras que ya se han declarado obras de arte y ver si la nueva obra en cuestión guarda semejanzas apreciables con los artículos de nuestro conjunto existente de obras de arte reconocidas.

Quizá la nueva obra tiene con *Tristram Shandy* la similitud de que ambas poseen una estructura narrativa elíptica, es semejante a *Edipo rey* por su capacidad de despertar lástima y miedo, y se parece a la novena sinfonía de Beethoven en lo sublime. A medida que estas correspondencias se acumulan, decidimos clasificar la nueva obra como arte, aunque aquí no hay un criterio numérico establecido que determine cuántas correspondencias se necesitan. Más bien reflexionamos sobre los parecidos y hacemos un juicio general.

Sin embargo, hay un problema verdaderamente grande con toda esta historia: que el concepto de similitud en el que se basa el método del parecido de familia es demasiado flojo, pues es un lugar común de la lógica que en algún sentido todo se parece a todo lo demás. Por ejemplo, los artistas y los asteroides se parecen, así sea sólo en cuanto a que son objetos físicos. Igualmente, un carburador extraterrestre de otra galaxia se parecerá a *La puerta del Infierno* de Rodin, al menos en lo que toca a su cualidad de objeto material, y tal vez también en algunos otros aspectos.

Así, cualquier candidato se parecerá de alguna manera a los paradigmas, y si además consideramos a los descendientes reconocidos de los paradigmas, el número de similitudes entre *lo que sea* y las otras piezas que ya se reconocen como arte aumentará exponencialmente. En consecuencia, aplicando el parecido de familia hoy en día podremos declarar que todas las cosas sin excepción serán arte mañana, si no es que antes. Pero evidentemente esto es un "método" demasiado indiscriminado para clasificar el arte.

Si uno duda de esta conclusión, tome el argumento por pasos. Empezamos con un gran conjunto diversificado de casos paradigmáticos, cada uno de los cuales posee muchas propiedades. De ahí podemos generar una segunda generación de descendientes, que también poseerán muchísimas propiedades,

una gran cantidad de las cuales corresponden a las propiedades de la primera generación, pero de las que un número igual o mayor son distintas. Así, tendremos un número aún mayor de propiedades con las cuales comparar nuestra tercera generación de descendientes. Y así sucesivamente con una cuarta, quinta, sexta, enésima generación, que conllevan una cantidad indeterminadamente grande de propiedades. Es en principio inimaginable que haya en el universo un objeto que no pueda finalmente incorporarse a esta progresión. Pero entonces, según el método del parecido de familia, todo es arte, y eso parece demasiado incluyente para cualquier procedimiento clasificatorio.

Pero espere un minuto, dirá algún lector. A lo largo de este libro hemos considerado como obras de arte a objetos encontrados, y entre ellos a sonidos encontrados. Entonces quizá realmente no sea problemático que un procedimiento clasificatorio llegue a la conclusión de que todo puede ser arte. ¿No es eso una consecuencia justa del hecho de tomarnos en serio los objetos del arte encontrado?

No en realidad. Estar de acuerdo en que los objetos encontrados *pueden* ser arte acepta el principio de que cualquier *clase* de cosa podría ser una obra de arte, pero no que todo *sea* una obra de arte. El método del parecido de familia implica que todo *es* una obra de arte, y eso es demasiado ecuménico.

En segundo lugar, concedamos que *En adelanto del brazo roto* —una pala de nieve común y corriente hecha en una fábrica— es una obra de arte. Lo es porque, entre otras cosas, posee la propiedad estética de ser humorística: alude a lo que puede pasar (Dios no lo quiera) cuando se usa una pala de nieve. *En adelanto del brazo roto* es una obra de arte por las razones correctas. Pero si se pone en marcha el método del parecido de familia, entonces, por supuesto, no sólo *En adelanto del brazo roto,* sino todas las demás palas de nieve serán obras de arte, pues todas las otras palas de nieve se parecen de mil maneras a *En adelanto del brazo roto.* Pero, por supuesto, ésa es la razón incorrecta para considerar cualquier pala de nieve una obra de arte. No es la razón por la que aceptamos como arte *En adelanto del brazo roto,* pero dará motivos para

decir que cualquier cosa *es* arte, según el modelo del parecido de familia. Así, el enfoque del parecido de familia viene a ser el "concepto *demasiado abierto*" del arte.

Entonces, por sí solo, el parecido sin restricciones es una relación demasiado amplia si se usa para distinguir obras de arte, pues todo se parece a todo lo demás de una u otra forma. A pesar de esto, alguien podría pensar que hay un modo claro de reparar el método del parecido de familia: simplemente requerir que las similitudes entre los candidatos y los paradigmas (y sus descendientes reconocidos) sean de cierto tipo. Ser un objeto material, por ejemplo, se descarta por completo como semejanza pertinente para tener categoría de arte. Pero, desde luego, hablar sobre tipos de similitudes requeridas significa regresar a la idea de condiciones necesarias para tener categoría de arte, y es exactamente eso lo que el método del parecido de familia evita. Reintroducir el discurso de las condiciones necesarias es inconsistente con la finalidad del enfoque del parecido de familia.

Pero quizá haya otra forma de impedir el efecto "aquí entra todo". En vez de requerir que los candidatos posean ciertas propiedades, hagamos una larga lista de las propiedades de nuestros paradigmas y sus descendientes reconocidos que nos parezcan artísticamente pertinentes, y luego propongamos que si un candidato se parece al arte ya existente en alguno de estos aspectos, entonces será arte. Nuestra lista será una larga disyuntiva de propiedades artísticamente pertinentes: *x* tiene *a, b, c* o bien *d,* etc. Si *x* tiene *a, b, c* o *d,* etc., entonces *x* es arte. Esto sortea el problema de las condiciones necesarias, pues ni *a* ni *b* ni *c* ni *d* son condiciones necesarias de todo el arte.

Sólo que tampoco esta estrategia salvará el método del parecido de familia, pues un conjunto disyuntivo de propiedades como éste nos proporcionará una lista de condiciones suficientes para la categoría de arte, y el defensor de la explicación del parecido de familia se opone a la idea de condiciones suficientes tanto como a la de condiciones necesarias. Así, pues, hacer una lista disyuntiva de propiedades artísticas pertinentes también es inconsistente con la finalidad del enfoque del parecido de familia.

El modelo del parecido de familia queda, entonces, atrapado en los cuernos de un dilema: o emplea el concepto de parecido incondicionalmente, lo que acarrea la conclusión de que todo es arte; o, para evitar esa conclusión, pone restricciones a la clase de parecidos pertinentes para tener categoría de arte, reintroduciendo así ya sea las condiciones necesarias, las suficientes o ambas, con la consecuencia de que ahora estamos de vuelta en las definiciones. Es decir, el enfoque del parecido de familia implica que todo es arte, lo cual significa renunciar por completo a la idea de separar el arte de lo que no lo es, o bien, si se agregan condiciones para eludir esta alternativa, entonces ya no se trata del enfoque del parecido de familia, sino alguna clase de enfoque basado en definiciones y determinado por condiciones. De cualquier modo, el enfoque del parecido de familia no consigue hacer efectivas sus promesas.

Cuando el neowittgensteinismo hizo su aparición en la década de 1950, a muchos filósofos les pareció muy convincente. Hubo prácticamente una suspensión de los intentos de definir el arte. No obstante, a medida que pasaba el tiempo, empezaron a aparecer grietas en la armadura neowittgensteiniana, conforme se suscitaban preguntas tanto sobre el argumento del concepto abierto como del método del parecido de familia. Paulatinamente volvió la confianza en el proyecto de tener una definición, y para las décadas de 1970 y 1980 estaba una vez más a toda máquina. En la siguiente sección analizaremos dos de las definiciones de arte más influyentes de ese periodo: la teoría institucional del arte, a la que ya he aludido, y la definición histórica del arte.

PARTE II
Dos definiciones contemporáneas de arte

La teoría institucional del arte

Hay varias versiones de la teoría institucional del arte. La que analizaremos con mayor detenimiento fue defendida por George Dickie a principios de la década de 1970. Desde entonces, él ha elaborado una postura más complicada, que puede llamarse la teoría del círculo del arte. La justificación para alargarnos más en la primera teoría es doble: es la versión de la teoría institucional del arte más conocida y la que se ha discutido con mayor amplitud, e ilustra bien cómo el actual interés renovado en definir el arte surgió de una cuidadosa consideración de las deficiencias del neowittgensteinismo.

A los defensores de la teoría institucional, como Dickie, les impresionaba cierta crítica del método del parecido de familia, que, aunque relacionada con las objeciones antes enumeradas, tenían una inflexión ligeramente distinta. Esta objeción, sugerida por Maurice Mandelbaum, examina la metáfora principal de los neowittgensteinianos —el parecido de familia— y la encuentra inadecuada.

El neowittgensteiniano habla de parecidos de familia: comparamos nuevos aspirantes a la categoría de arte con paradigmas previamente admitidos y con sus descendientes reconocidos, los miramos y vemos si guardan o no algún parecido de familia con sus antecesores. Pero, pensándolo bien, debería ser evidente que aquí la idea de un parecido de *familia* en realidad no viene al caso. Los verdaderos parecidos de familia —digamos, el parecido de tu pelo con el de tu abuela— no son *simples* parecidos, simples correlaciones de características. Aun si mis ojos son exactamente del mismo color que los de Gregory Peck, no guardan un parecido de *familia* con los de Gregory Peck por la sencilla razón de que, por muy parecidos que sean nuestros ojos, no somos miembros de la misma familia, no pertenecemos al mismo árbol genealógico.

Para que los parecidos sean auténticos parecidos *de familia*, debe haber algún mecanismo subyacente, como la herencia genética. Para que una similitud cuente como un parecido de familia debe haberse *generado* de la manera adecuada. Si Bill Clinton se parece en ciertos aspectos a un gran oso de peluche, eso no es un parecido de familia, pues es de suponer que Clinton y el oso de peluche no pertenecen al mismo árbol genealógico. Aunque puedan parecerse, el suyo no es un parecido de familia.

¿De verdad tiene alguna importancia si los neowittgensteinianos hablaban inadecuadamente de los parecidos de familia? Sí. Una razón es que, cuando nos demos cuenta de que no hablan de parecidos de familia, sino sólo de simples parecidos, entonces, como vimos en la sección anterior, su supuesto método tendrá el efecto "aquí entra todo". Sin embargo, cuando a los parecidos se los llama parecidos de familia, esta consecuencia se oscurece debido a que los auténticos parecidos de familia son en realidad selectivos, pues presuponen, además de la similitud, un mecanismo subyacente que explica la semejanza. Los parecidos de familia están determinados por condiciones, pues a fin de ser un parecido de *familia*, la similitud debe presentarse entre gente que cumple la condición necesaria de pertenecer al mismo árbol genealógico.

Así, pues, o los neowittgensteinianos en realidad hablaban de parecidos de familia, en cuyo caso estaban presuponiendo condiciones necesarias para la categoría de arte, o hablaban de simples parecidos, en cuyo caso su enfoque no era suficientemente selectivo, pues en algún sentido todo se parece a todo lo demás. Hasta ahora, por supuesto, esto no es más que un modo distinto de llegar a las objeciones contra el neowittgensteinismo que ya comentamos. No obstante, esta forma de abordar el problema es más sugerente que nuestra formulación previa.

Es así porque esta manera de plantear el asunto se insinúa como una posible solución al problema de cómo hacemos para identificar el arte. El neowittgensteiniano nos aconsejaba buscar y *ver* si encontrábamos parecidos de familia. Se expresaba mal, porque los parecidos de familia no son algo que pueda determi-

narse simplemente viendo. Los parecidos de familia también dependen de algo que no puede verse: la herencia genética. Cómo ocurra el parecido —su *génesis*— es fundamental para llamarlo parecido de familia. Esto es lo que el neowittgensteiniano pasó por alto, pero al mismo tiempo da una pista de cómo identificamos las obras de arte, a saber: que la génesis de un candidato es fundamental para su categoría de arte.

No clasificamos a la gente como miembros de la misma familia por su apariencia. Dos personas pueden presentar o manifestar las mismas propiedades, pero no nos basamos en eso para decir que pertenezcan a una misma familia. Llamaremos hermanas a dos personas, incluso si no se parecen, si están genéticamente relacionadas del modo indicado. Propiedades no manifiestas —las propiedades genéticas— son lo que cuenta como pertenencia a una familia, no parecidos perceptibles que, como dice el neowittgensteiniano, pueden detectarse mirando y viendo (o escuchando y oyendo). Que la categoría de arte pudiera también depender de si un candidato posee ciertas propiedades que no son manifiestas o no se muestran es la pista que a los simpatizantes de la teoría institucional del arte les enseñó la crítica de Mandelbaum al uso incorrecto que hacen los neowittgensteinianos de la idea de parecido de familia.

Por supuesto, las obras de arte no son producto de los genes. Se originan socialmente, no biológicamente. Se generan dentro de un contexto social en el que las actividades del artista y del público se coordinan mediante ciertas reglas sociales subyacentes. Ser una obra de arte es función de ciertas relaciones sociales que no son algo que la obra de arte traiga puesto; no son algo que uno pueda detectar simplemente viendo: son relaciones sociales que no se manifiestan ni se muestran. Así, el defensor de la teoría institucional sugiere que, si podemos aislar esas características del contexto social de la práctica en virtud de las cuales un candidato a tener la categoría de arte es considerado una obra de arte, tendremos una manera de separar el arte de lo que no es arte.

El neowittgensteinismo tiene un problema obvio al lidiar con los objetos del arte encontrado. Si *En adelanto del brazo roto* es una obra de arte, entonces cualquier pala de nieve indiscernible de ella, incluso la del lector o la mía, debería ser también una obra de arte. Si tan sólo prestamos atención a los atributos perceptibles de las palas en cuestión, todas deberían contar como obras de arte, pues son perceptualmente indiscernibles. Además, podría presentarse este tipo de problema con cualquier clase de objeto, ya que cualquier clase de objeto podría ser un objeto encontrado. Pero este resultado es desatinado. *En adelanto del brazo roto* es arte, pero mi pala de nieve no lo es, a pesar del hecho de que se ve exactamente igual a la de Duchamp. ¿Cuál es la diferencia? El defensor de la teoría institucional apela a ciertas propiedades relacionales no manifiestas que *En adelanto del brazo roto* posee y que mi pala de nieve no, a saber, su posición dentro de cierto conjunto de prácticas sociales coordinadas: esto es, su ubicación en determinado contexto social.

El defensor de la teoría institucional llama a la práctica social en cuestión "el mundo del arte", y sostiene que es una institución social, como la religión, en la medida en que se apoya en reglas y procedimientos. Los candidatos son obras de arte porque acatan las reglas y procedimientos pertinentes del mundo del arte. En otras palabras, una obra de arte se genera jugando de acuerdo con las reglas y procedimientos requeridos. Estas reglas sociales son los factores subyacentes que hacen posibles las obras de arte (son análogas a los mecanismos genéticos que explican los parecidos de *familia*). La relación de la obra de arte con las reglas no es una propiedad manifiesta de la obra de arte: uno no puede escudriñarla concentrándose en el objeto aisladamente; es función del contexto social en el que se inserta la obra de arte.

¿Cuáles son estas reglas y procedimientos? De acuerdo con la teoría institucional del arte:

x es una obra de arte en el sentido clasificatorio si y sólo si (1) *x* es un artefacto (2) sobre el cual alguien que actúa en nombre de cierta institución (el mundo del arte) le confiere la categoría de ser un candidato para apreciación.

Esta teoría se compone de dos condiciones necesarias que conjuntamente son suficientes. La teoría institucional del arte se propone como una definición integral de todo el arte. Como se señaló en la sección anterior, se ha concebido de tal manera que permite que cualquier clase de objeto pueda ser una obra de arte, siempre y cuando se presente de conformidad con el procedimiento adecuado. No impide ningún tipo imaginable de experimentación artística y, por lo tanto, es un contraejemplo a la afirmación principal del argumento del concepto abierto (que una definición esencial es incompatible con la innovación artística). Sin embargo, aunque permite que cualquier cosa pueda ser arte en principio, no comete —a diferencia del método del parecido de familia— el error de sugerir un procedimiento para identificar el arte que implique que ahora todo es arte.

De acuerdo con la teoría institucional, una obra de arte tiene que ser un artefacto. Aquí, "artefacto" debe entenderse en un sentido laxo. Para ser un artefacto se requiere que de algún modo el candidato sea producto del trabajo humano, aunque el alcance del trabajo puede ser mínimo. Algo puede ser un artefacto porque un ser humano lo elabora a partir de materias primas, pero también, según la teoría institucional, si alguien simplemente ha enmarcado el objeto o lo ha puesto en un índice; un objeto encontrado es un artefacto si alguien lo expone para que otros lo vean, o incluso si señala hacia él y dice que es un objeto artístico, como una vez hizo Duchamp con el Edificio Woolworth en el bajo Manhattan. Un *performance* puede ser un artefacto en este sentido, pues es producto del trabajo humano; es decir, no sólo los objetos satisfacen la condición para ser artefacto. Por otra parte, con la condición de que sea un artefacto, también se pretende indicar que la obra en cuestión debe ser públicamente accesible.

Muchos teóricos del arte coincidirían en que es condición necesaria para tener categoría de arte que el candidato sea un artefacto en el sentido amplio. Es la segunda de las condiciones más características de la teoría. Sostiene que algo es obra de arte sólo si le ha conferido la categoría de candidato para apreciación

alguna persona o personas que actúan en nombre de la institución del mundo del arte. Aquí el otorgamiento de categoría es un procedimiento; por eso a las teorías institucionales del arte se les llama teorías procedimentales. Las teorías procedimentales del arte contrastan con las teorías funcionales, como la teoría estética del arte, porque las procedimentales declaran que un candidato es arte en virtud de su conformidad con ciertas reglas, y no en función de sus resultados o funciones (como la producción de experiencia estética).

Pero ¿qué es este procedimiento de extraña pinta: el otorgamiento de la categoría de candidato para apreciación? El modelo para el procedimiento es algo parecido a un obispo confiriéndole a alguien las órdenes sacerdotales, o a la reina otorgando el título de *Sir* a alguna luminaria, o a una universidad entregando el título de licenciado a una persona que se gradúa. Así como una pareja adquiere la categoría de "casados" cuando el juez del registro civil los declara unidos en legítimo matrimonio, un artefacto es una obra de arte cuando alguien que actúa en nombre del mundo del arte le confiere la categoría de candidato para apreciación.

Y de todas formas, ¿quiénes son las personas que les otorgan esta categoría a los artefactos? En la gran mayoría de los casos son artistas. Confieren la categoría de candidato para apreciación a los artefactos haciendo los objetos y a continuación sacándolos al mundo para que la gente pueda prestarles atención apreciativamente; es decir, los artistas les confieren la categoría de candidato para apreciación a los artefactos creando con entendimiento artefactos tales que el público puede juzgarlos y evaluarlos con entendimiento. Por lo general, el entendimiento que ejerce el artista y el que ejerce el público son más o menos complementarios.

Esto es el ejemplo más habitual, pero de vez en cuando la persona que confiere la categoría en cuestión al objeto puede no ser quien lo creó. El curador de un museo podría exponer un utensilio tribal, por ejemplo un anzuelo esquimal, como candidato a apreciación dadas sus llamativas propiedades estéticas, y

transformar así una herramienta en obra de arte. En la mayoría de los casos, empero, el otorgamiento de la categoría ocurre cuando un artista hace una obra de arte y la presenta para su apreciación, o cuando un artista selecciona un objeto encontrado y lo expone para que otros lo juzguen y evalúen.

Aquí es importante observar que el artista no confiere a su artefacto la categoría de arte; la categoría que le confiere es la de candidato para apreciación. Además, presentar algo como candidato para apreciación no garantiza que nadie vaya a apreciarlo. El artefacto simplemente es nominado para que se le preste una atención apreciativa, pero, así como un candidato a gobernador que ha sido debidamente nominado puede perder la elección, un artefacto puede ser nominado como candidato para apreciación y luego quedarse sin que nadie lo aprecie.

La interacción social básica que describe la teoría institucional es bastante conocida. Un artista hace algo y se lo presenta a los espectadores para su atención y entendimiento; entonces le toca al público decidir si sus esfuerzos valieron la pena o no. El defensor de la teoría institucional describe esta conocida interacción en términos poco conocidos —como "otorgamiento de categoría" y "candidato para apreciación"— para hacernos notar cómo esta transacción común y corriente está determinada por reglas y papeles. Así como hay toda una infraestructura —un contexto social con reglas y papeles subyacentes— cuando compramos un periódico, hay también una infraestructura —una red institucional de relaciones— que hace posible la producción y el consumo interrelacionados de obras de arte.

En el caso habitual, es el artista el que confiere al artefacto la categoría de candidato para apreciación, aunque, como ya se mencionó, en ocasiones otros pueden cumplir esta función o papel. Un curador, un crítico o un distribuidor pueden elegir un objeto como candidato para apreciación y exhibirlo. Un crítico, por ejemplo, puede recomendarles a sus lectores las acuarelas de cierto chimpancé como algo interesante para ver y apreciar, dadas sus propiedades estéticas. En este caso, es el crítico, no el chimpancé, quien confiere la categoría a los objetos. Recientemente,

la historiadora del arte Mia Fineman ha recomendado que prestemos atención a unas pinturas hechas por elefantes. Pero esto es un ejemplo excepcional. Por regla general, es el artista quien confiere al artefacto la categoría en nombre del mundo del arte.

¿Y qué significa conferir una categoría *en nombre del mundo del arte*? ¿A qué se debe que el artista y el crítico tengan la facultad de actuar en nombre del mundo del arte, pero el chimpancé y el elefante no? ¿Cuál es la naturaleza de su autoridad? Es como la autoridad de una profesora de filosofía que, con base en su conocimiento de la especialidad, informa si una propuesta de artículo aborda o no un problema filosófico. Igualmente, una científica de un área determinada juzga, con base en su experiencia en el campo, si es probable que una propuesta de investigación sea o no "parte del juego".

Análogamente, la gente que desempeña el papel de conferir categorías en nombre del mundo del arte lo hace en virtud de su conocimiento, entendimiento y experiencia de ese mismo mundo. Los artistas tienen el conocimiento, el entendimiento y la experiencia que se requieren, y que han adquirido mediante el estudio y la práctica, al igual que los críticos, curadores y demás. Los artistas crean y presentan candidatos para apreciación con *entendimiento*. Por ende, es su conocimiento y experiencia lo que les da la autoridad para otorgar cierta categoría a los artefactos *en nombre del mundo del arte*.

El artista Duchamp, en virtud de su conocimiento, entendimiento y experiencia, tenía la autoridad para conferir la categoría de candidato para apreciación al mingitorio que tituló *La fuente*, mientras que un plomero que leyera las críticas de *La fuente* no podría aparecerse al día siguiente en la galería y presentar como obras de arte sus propias instalaciones sanitarias. ¿Por qué no? Porque nadie lo ha facultado para actuar en nombre del mundo del arte. ¿Es esto elitismo puro? No, pues el plomero no sabe nada de arte; él no presenta sus instalaciones sanitarias con base en ningún entendimiento de teoría e historia del arte, mientras que Duchamp sí. Del mismo modo, es el crítico y no el chimpancé quien otorga su categoría a las acuarelas, pues el crí-

tico entiende la forma artística y las propiedades estéticas y sabe de ellas, mientras que el chimpancé no.

Es el conocimiento y entendimiento del arte —su historia, sus teorías imperantes, sus prácticas— lo que faculta a alguien a actuar en nombre del mundo del arte como alguien que confiere categoría a un candidato para apreciación. En realidad la teoría institucional no afirma nada más que lo que todos reconocemos de la práctica social del arte: que la gente con la autoridad para presentar artefactos a fin de que les prestemos atención son personas que saben algo acerca de lo que están haciendo: saben algo de arte, algo sobre cómo funciona, algo de su historia, algo sobre cuál es el estado actual de la práctica, etcétera.

Si un niño de dos años sin ningún conocimiento de ajedrez se encuentra con dos adultos que están jugando una partida y mueve el peón de uno de los jugadores a una posición que pondría en jaque mate al rey del oponente, no decimos que el niño puso en jaque mate al rey, no sólo porque el niño no era un jugador, sino fundamentalmente porque el niño no sabía lo que estaba haciendo. No conoce las reglas, las estrategias o la finalidad del ajedrez. Igualmente, y por las mismas razones, un plomero que nada más imita a Duchamp sin entendimiento no confiere ninguna categoría en nombre del mundo del arte cuando devela *La fuente: Segunda parte*.

La teoría institucional del arte se critica a menudo por ser antidemocrática, pero esto es muy injusto. La democracia no exige que todo mundo esté facultado a hacer lo que sea: no cualquiera puede entrar en un hospital y realizar una neurocirugía. Del mismo modo, no cualquiera puede actuar en nombre del mundo del arte. Por otro lado, el mundo del arte, de acuerdo con la teoría institucional del arte, es un patrón que da iguales oportunidades, pues cualquiera, en principio, debería poder volverse un agente del mundo del arte si adquiere la clase pertinente de conocimiento y entendimiento, y la experiencia adecuada.

Por eso el mundo del arte, tal como lo describe la teoría institucional, no es elitista ni antidemocrático. Cualquiera puede actuar en su nombre, si tan sólo adquiere algún conocimiento y entendimiento. Esto puede hacerse sin muchas dificultades en las culturas modernas e instruidas. No hace falta que sea muchísimo conocimiento, y cada quien puede adquirirlo por su cuenta; no es necesario ir a las academias de arte, aunque evidentemente eso facilita un poco las cosas. El mundo del arte tampoco es una dictadura, pues los agentes del mundo del arte sólo nominan a candidatos para apreciación —por ejemplo, para apreciar su concepción—. Sigue siendo posible que ese candidato a nadie le parezca digno de la menor atención. Así, pues, la teoría institucional del arte da lugar al arte malo e incluso al arte francamente atroz. En este sentido, es una teoría clasificatoria del arte, no una encomiástica.

Sin lugar a dudas no es difícil que algo califique como arte de acuerdo con la teoría institucional del arte. Muchos de nosotros tenemos bastante conocimiento para presentar con suficiente entendimiento un objeto como candidato para apreciación. Esto, empero, no es un fallo de la teoría, pues en efecto no es muy difícil crear arte. El secreto está en crear arte que realmente sea digno de apreciación.

A diferencia del neowittgensteinismo, la teoría institucional del arte no ubica los criterios para tener categoría de arte en las propiedades manifiestas del artefacto. El determinante decisivo de la categoría de arte es la génesis social del artefacto: ¿ha surgido de la red social del mundo del arte de la manera correcta (¿la han presentado la clase correcta de personas calificadas y por las razones correctas?)? Como las anteriores filosofías del arte, entre ellas el formalismo, la teoría figurativa del arte, la teoría expresiva, las teorías estéticas del arte y el neowittgensteinismo, descuidan la génesis social de las obras de arte, esto le da a la teoría institucional un mayor alcance que la mayoría de los enfoques anteriores para identificar el arte.

Al mismo tiempo, la teoría institucional posee los medios para excluir a candidatos del orden del arte. Si la persona equivocada (alguien sin el conocimiento y el entendimiento del arte requeridos) presenta un artefacto, no tendrá las aptitudes para conferirle la categoría apropiada, y el objeto no será arte. Eso

no es arbitrario; si un niño sin ningún conocimiento de historia del arte lleva una pala de nieve a una galería de arte, no la consideraremos obra de arte. Por otra parte, incluso si la persona en cuestión está bien informada —incluso si es un artista—, no consideraremos sus artefactos como arte, a menos que se presenten por las razones correctas (como candidatos para apreciación). Es decir, si un artista se prepara una pizza para el almuerzo, no es una obra de arte. Así, aunque es generosamente incluyente, la teoría institucional del arte no es tan liberal como para aceptar como arte cualquier cosa.

Quizá el mayor logro de la teoría institucional del arte sea que ha alertado a los filósofos sobre la importancia del contexto social para determinar la categoría de arte. Como hemos visto, las teorías del arte que le antecedieron casi no prestaban atención a la dimensión social del arte y se centraban sobre todo en las propiedades internas del objeto artístico, como la forma significativa, las propiedades expresivas y estéticas o las propiedades figurativas. La teoría institucional hace hincapié en que una práctica social con reglas y papeles asignados respalda la presentación de tales cosas y que la ejemplificación de estas formas sociales y relaciones de la manera requerida es fundamental para la categoría de arte. En esto, la teoría institucional del arte ha tenido un largo impacto en el debate sobre lo que es el arte.

Sin embargo, incluso si el empuje social general de la teoría institucional del arte es muy aplaudido, los detalles precisos de la teoría se han sometido a un intenso escrutinio y crítica. Puede ser que ninguna teoría del arte haya recibido tantos comentarios y haya sido tan escudriñada en busca de errores como la primera versión de la teoría institucional que hemos estado analizando. Algunas de estas críticas se han repetido tan a menudo que prácticamente se han vuelto canónicas.

La primera línea de crítica atañe a la idea de que el arte sea una institución. ¿Está el defensor de la teoría institucional justificado en llamar al arte una institución social, o su uso es forzado? El neowittgensteiniano se expresó mal al recurrir a los parecidos de familia. ¿Es una mala descripción del arte la que da el defensor de la teoría institucional cuando afirma que se trata de una institución?

Piénsese en ejemplos de instituciones a los que nadie objetará, como la Iglesia católica o el sistema legal de México. Esas instituciones tienen papeles designados que conllevan obligaciones, responsabilidades y facultades. La teoría institucional sostiene que también el arte tiene papeles análogos, como el de quien confiere la categoría de candidato para apreciación. ¿Pero este papel se parece en algo al de un obispo o al de un juez del registro civil?

El defensor de la teoría institucional dice que son paralelos, pues todos ellos confieren alguna categoría: el obispo confiere la categoría de sacerdote (la ordenación) a un postulante, el juez del registro civil le confiere a la pareja la categoría de casada, y el artista confiere a su obra la categoría de candidato para apreciación. Sin embargo, para ser un obispo o un juez del registro civil uno tiene que cumplir con ciertos criterios específicos que pueden determinarse públicamente. Uno no puede ser obispo a menos que sea católico y haya sido designado por las autoridades indicadas. Tampoco cualquiera puede ordenar a un postulante; es necesario ser obispo, y hay condiciones precisas para ocupar ese papel institucional.

¿Y cuáles son los criterios públicamente determinables para ser un otorgador de la categoría de candidato para apreciación? Alguien dice, supongamos, que por lo general tiene que ser un artista. ¿Pero cuáles son los criterios para ser artista? Normalmente, los artistas en las sociedades modernas se eligen a sí mismos; no es un papel oficial, relacionado con criterios públicamente acordados. ¿Y qué decir de los casos en los que quien confiere la categoría es un crítico? ¿Cuáles son los criterios para ese papel? Se dice que en Estados Unidos todo mundo es un crítico. Se podría afirmar que ser empleado en alguna publicación no es ni condición necesaria ni suficiente para ser un crítico, y, en todo caso, uno siempre puede autopublicarse. ¿Escribir críticas jactanciosas en internet es suficiente para considerarse crítico?

Dicho brevemente, hay una importante diferencia entre los agentes que supuestamente actúan en nombre del mundo del

arte y los agentes de instituciones sociales establecidas, como la Iglesia católica o las instituciones jurídicas. Para llevar a cabo sus papeles en una institución social establecida, la gente tiene que cumplir con ciertos criterios bien afianzados, casi siempre formales. Eso es lo que significa, en parte, llamar establecidas a dichas instituciones. Ser un obispo requiere que uno pase por determinados procedimientos que a su vez requieren ciertos méritos, los cuales dependen de que se cumpla con criterios preestablecidos. Es decir, con los auténticos papeles institucionales hay criterios establecidos que especifican lo que se necesita para que alguien actúe en nombre de la institución; hay requisitos que un agente institucional, como un obispo, debe cumplir antes de que se lo faculte para conferir a los candidatos la categoría de, por ejemplo, sacerdote.

Sin embargo, hablando de la teoría institucional del arte parece haber muy pocos criterios establecidos que especifiquen lo que hace falta para actuar en nombre del mundo del arte. No parece haber ninguna restricción significativa para convertirse en artista, en dueño de una galería, en distribuidor, en productor o en crítico. Parecería que la gente puede, y así lo hace, declararse a sí misma miembro de alguna de estas profesiones. Por otra parte, con los papeles institucionales más auténticos —como ser un abogado— hay algún proceso de certificación *y*, cuando ocurre que la persona que desempeñe ese papel debe demostrar cierto nivel de dominio en alguna forma de conocimiento relacionada con su papel, la determinación de si en efecto posee ese nivel de entendimiento requerido les corresponde formalmente a profesionales previamente certificados.

Sin embargo, en lo que se refiere al mundo del arte no parece haber nada por el estilo. Es cierto que muchos artistas pueden tener algún tipo de adiestramiento formal, y hoy en día probablemente la mayoría de los críticos han cursado estudios universitarios. Con todo, un grado académico no es condición necesaria para ser artista, crítico, dueño de galería, productor de cine, etc. No hay procedimientos de certificación conocidos; todo es muy informal. Pero, si todo es muy informal, ¿realmente tiene sentido

llamar al arte una institución? ¿O el defensor de la teoría institucional está empleando muy mal el lenguaje?

Una institución no es sólo un conjunto de prácticas interrelacionadas. Una institución también tiene relaciones de autoridad formalizadas: esto es, una o más personas, que cumplen con un conjunto de criterios formalizados, tienen la autoridad de declarar qué es o qué no es una actividad que caiga en el espectro de la institución, así como la facultad de decidir si la institución se somete a alguna expansión pertinente. Con todo, no hay criterios formales para determinar quién actúa en nombre del mundo del arte; no hay procedimientos establecidos para designarlo. Así, de hecho, el mundo del arte no es estrictamente análogo a una institución social en ningún sentido riguroso, y por lo tanto no hay nada que se parezca a un papel auténticamente institucionalizado de otorgador de la categoría de candidato para apreciación.

La idea de candidato para apreciación presenta problemas semejantes. Para ser candidato a un puesto público deben satisfacerse ciertos criterios; por ejemplo, el candidato a presidente de Estados Unidos debe tener más de treinta y cinco años y haber nacido en ese país. Antes de que alguien pueda ser nominado para este cargo debe satisfacer los criterios. Pero ¿cuáles son los criterios para ser nominado candidato para apreciación? Las instituciones no sólo tienen criterios estrictos sobre quién puede ocupar esos papeles; también hay criterios con respecto al cumplimiento de esos papeles. Antes de que un juez del registro civil pueda casar a una pareja, ésta debe satisfacer el requisito de tener cierta edad: ni siquiera un juez del registro civil debidamente designado puede casar a dos niños pequeños. Además sólo es posible bautizar a seres humanos: no se puede bautizar una papa. ¿Pero cuáles son las restricciones sobre los artefactos a los que los agentes del mundo del arte pueden conferirles la categoría de apreciación? No parece haber ninguna. Entonces el procedimiento difícilmente parece institucionalizado.

Las instituciones tienen reglas rigurosamente definidas sobre quién puede hacer qué. El mundo del arte no tiene nada pareci-

do a unos criterios formalizados de cierto tipo. Por lo tanto, se argumenta, el arte no es una institución propiamente dicha, y los elementos de la teoría institucional del arte que se refieren a los "otorgadores de categoría" y a los "candidatos para apreciación" no son sino metáforas forzadas y engañosas que en el último análisis resultan vacías.

El crítico de la teoría institucional tiene razón: el arte no es una institución social en el sentido estricto en que la Iglesia católica lo es. Pero ¿hasta qué punto depende de esto? Supongamos que el defensor de la teoría institucional está de acuerdo en que, estrictamente hablando, el arte no es una institución social, pero agrega que de todas maneras es una práctica social. Proponer una obra de arte implica que hay un remitente y un destinatario: un remitente que hace y presenta con entendimiento una obra con la que se intenta que haya un entendimiento recíproco de parte del público potencial. Además, en todo momento, es la práctica social la que determina qué constituye entendimiento en el hacedor-presentador del artefacto y el entendimiento complementario en el público. Con estas enmiendas, una teoría institucional corregida afirmaría que *x* es arte en el sentido clasificatorio si y sólo si (1) *x* es un artefacto (2) que un agente crea o presenta con entendimiento a un público preparado para entenderlo de la manera apropiada.

Desde luego, esto no es suficiente, pues se aplicaría a muchas cosas que no son arte. Un informe anual para los accionistas de una empresa cumple estos criterios. Está claro que la segunda condición de la teoría institucional corregida debe decir que un agente crea o presenta *x* con entendimiento artístico a un público preparado para entenderlo artísticamente. Los críticos, sin embargo, varias veces han señalado que este tipo de propuestas tienen dos problemas.

El primero es que anula la posibilidad de que el arte se dé fuera de una red de prácticas sociales. La teoría institucional se destaca sobre todo por el reconocimiento filosófico de que el arte se da en un contexto social y de que la categoría de arte puede identificarse como función de las relaciones sociales. Supuestamente esto es condición necesaria tanto de la primera teoría institucional del arte como de su versión corregida. Pero ¿no puede el arte darse fuera de una red de prácticas sociales?

Pongamos por caso que un miembro de una tribu del Neolítico se pierde en medio de un valle donde hay piedras bonitas de diferentes colores. Acomoda algunas de una manera que le despierta cierto placer visual. Supongamos también que nadie de su tribu ha hecho esto antes; a lo mejor ninguna criatura viviente lo ha hecho antes. Sin embargo, ¿no es esto una obra de arte, es más, una obra de arte abstracta?

Obsérvese que en este caso el creador no está haciendo ni presentando la obra con un entendimiento que surja de la práctica social, pues no hay una práctica social que venga a cuento con eso. Tampoco la está haciendo para un público: tal vez piense que nunca más verá a sus compañeros de la tribu, y en todo caso no la está haciendo para un público preparado para entenderla artísticamente, pues no existe un entendimiento artístico disponible para él o los demás en su cultura originaria.

Esta objeción contradice la primera versión de la teoría institucional, pues no tiene sentido decir que este hombre del Neolítico está confiriendo la categoría de candidatas para apreciación a las piedras en nombre del mundo del arte, pues no hay un mundo del arte. Tampoco podemos decir que las piedras se presenten con la intención de ser recibidas con entendimiento artístico, pues todavía no existe el entendimiento artístico. Así, si este acomodo neolítico de piedras es arte, puede haber arte sin un mundo del arte, sin entendimiento artístico ni ningún tipo de cultura artística existente. Pero entonces el arte no tiene como condición necesaria que haya una práctica social establecida. Puede haber ejemplos de artistas solitarios creando obras de arte únicas en su género fuera de cualquier institución e incluso fuera de cualquier trama de entendimientos arraigados en las prácticas sociales.

La gente puede responder de diferentes formas a contraejemplos como éste. Algunos podrían sostener que el acomodo de piedras neolítico es evidentemente una obra de arte y que, como

esto muestra que es posible el arte solitario y no social, muestra también que cualquier teoría institucional del arte es falsa. Otros pueden estar menos convencidos. Un defensor de la teoría institucional, ya sea en su primera versión o en la corregida, pueden decir que si estamos hablando de un caso único en su género, si el hombre primitivo no elabora una noción de lo que está haciendo —una que sea, al menos en principio, comunicable a los demás—, no deberíamos considerar esas piedras como obra de arte. Es decir, si nuestro artífice del Neolítico no se da cuenta de que la clase de cosa que ha hecho podría presentársele a los demás como una fuente de placer visual —que el placer visual en cuestión es comunicable—, no ha creado una obra de arte. Es una feliz casualidad para él haber ideado esa configuración placentera de piedras, pero no es una obra de arte.

Puede decirse que unos arqueólogos que miles de años después se encontraran de casualidad con sus piedras no supondrán que éstas constituyen una obra de arte; los arqueólogos esperarán a tener mayores pruebas de que el acomodo estaba pensado para un público preparado para recibirlo con aquello en lo que consistiera un entendimiento artístico neolítico, si hubiera tal cosa.

El argumento, desde luego, no terminará allí. Puede afirmarse que, si los arqueólogos se comportan del modo descrito, eso sólo muestra que presuponen que el arte es una práctica social, lo que, en este contexto, simplemente da por sentado lo que se busca demostrar. Queremos saber si el arte es social o no. Que ciertos científicos sociales supongan que el arte es una práctica social no sorprende a nadie; a fin de cuentas, son científicos *sociales*. Una mejor prueba de que el arreglo de piedras es arte es que la gente común y corriente, usando su entendimiento habitual de nuestro concepto de arte, probablemente diría que las piedras son arte.

Aquí, el defensor de la teoría institucional podría responder que un hablante normal diría esto porque se imagina que otros como él verían el acomodo de piedras y obtendrían un placer visual. Pero entonces el hablante normal estaría, en efecto, dando por sentado que hay un público que puede verlo con la clase pertinente de entendimiento artístico, con lo que se satisfaría la

segunda condición de la teoría institucional corregida. ¿Pero el hombre primitivo lo presentó con entendimiento artístico? Podría decirse que seguramente debió haberse dado cuenta de que otros podrían responder igual que él si lo vieran; de otro modo, qué habrá creído que hacía mientras acomodaba sus piedras sería algo completamente inescrutable.

El defensor de la teoría institucional añadiría que, además, hay pocos ejemplos indiscutibles de arte solitario, si es que hay alguno. Casi todo el arte se da dentro del contexto de prácticas sociales. No nada más es una característica del gran arte; el baile con zuecos, la música tradicional, el tejido de rebozos, etc., son parte de prácticas sociales: tienen historias que se enseñan, así sea oralmente; tienen técnicas y convenciones de creación y presentación que se aprenden, y cuando se habla de estas prácticas suelen surgir historias sobre antecesores ilustres, todo lo cual instruye a los miembros de la subcultura sobre los modos de entender artísticamente las obras de la tradición. También los pintores *amateur* aprenden socialmente su oficio, e incluso si no muestran su obra, hacen obras que son accesibles a otros porque emplean técnicas, convenciones y conocimiento de un tipo al que los espectadores están preparados para responder con un entendimiento socialmente compartido. Hasta las personas con trastornos mentales que pintan y dibujan están expuestos en alguna medida a las tradiciones sociales de la producción de arte.

Las teorías institucionales del arte pueden abarcar todos estos casos; son indicadas para todos los ejemplos de arte conocidos, pues todo el arte conocido es social. El hecho de que pueda haber algunos polémicos y basados en conjeturas, como los del hombre imaginario del Neolítico, no debería ser un factor de peso en contra de la teoría. Entre las teorías que tenemos, ésta es tan convincente como la que más. Ninguna teoría se libra de inspirar polémicos casos limítrofes. Uno no abandona una teoría por lo demás exitosa sólo por un contraejemplo imaginario altamente polémico.

Si el relato de nuestro hombre imaginario del Neolítico y otras historias inventadas vence o no a la teoría institucional es

una pregunta sin resolver. Puede haber argumentos a favor de ambos lados del debate. Sin embargo, la teoría institucional todavía tiene un problema más que merece nuestra atención.

La primera versión de la teoría sostiene que la categoría es algo que le confiere a un candidato un agente que actúa en nombre de cierta institución. ¿Qué institución? El mundo del *arte*. Del mismo modo, la teoría corregida sostiene que un agente crea o presenta el artefacto con entendimiento para un público que está preparado para entenderlo de la manera apropiada. Pero ¿qué clase de entendimiento es ese que el agente y el público poseen? Entendimiento *artístico*. Por donde se vea, pues, ambas versiones de la teoría institucional son circulares.

Para establecer si una esfera de actividades es un mundo del arte, uno tendría que estar en posición de determinar si esas actividades implican obras de arte. ¿Y qué es el entendimiento artístico, sino un entendimiento que concierne a las obras de arte? Se espera que las teorías institucionales del arte definan la idea de obra de arte en el sentido clasificatorio. Sin embargo, resulta que para aplicar la teoría ya debemos saber cómo clasificar las obras de arte, pues, por un lado, un mundo del arte es una práctica cuya moneda son las obras de arte, mientras que, por el otro, el entendimiento artístico consiste en entender las obras de arte. ¿Cómo podemos determinar si los artistas o el público están creando, presentando y respondiendo a los artefactos con el entendimiento oportuno, a menos que podamos asegurarnos de que están lidiando con *obras de arte* de una manera apropiada? Así, ambas versiones de la teoría institucional en efecto presuponen el concepto de obra de arte en aras de definirlo. Esto parece descaradamente circular e inadmisible.

Los defensores de la teoría institucional han sido conscientes de esta crítica por mucho tiempo. Su respuesta oficial es que las definiciones pueden ser arteramente circulares o no. Una definición es arteramente circular si no informa nada. "El arte es arte" es arteramente circular. Sin embargo, una definición puede ser circular y de todas maneras ser informativa: puedes saber algo gracias a ella. Una definición puede ser circular pero ser un círculo con un amplio diámetro, no un círculo estrecho como "el arte es arte".

Dada esta distinción, quienes simpatizan con la teoría institucional sostienen que su círculo no es artero: es informativo. Gracias a su definición puede saberse que el arte es un asunto social, en el que participan artistas y públicos dedicados a determinados papeles coordinados, apoyados en formas recíprocas de entendimiento. Por la teoría puede llegarse a apreciar que el arte tiene lugar en un contexto social más amplio, el mundo del arte, y que este foro de actividad social se estructura en función de papeles que presuponen un conocimiento social simétrico e interrelacionado.

¿Esto libra a la teoría institucional de la acusación de circularidad? Hay quienes se mostrarán reacios frente a la distinción entre circularidad artera y circularidad informativa. El defensor de la teoría institucional dirá que la mayoría de los conceptos sociales son circulares, o están "conjugados" de la manera como dice que lo está el arte y que, en consecuencia, la mayor parte de las definiciones de los fenómenos sociales serán a fin de cuentas circulares. Así, lo importante es que tratemos de garantizar que nuestras definiciones de conceptos sociales sean informativas en su circularidad, no arteras. Si esto en verdad es así está abierto a discusión, al igual que la pregunta de si es posible que una definición circular sea satisfactoria en última instancia.

Pero incluso si es cierto que algunas definiciones circulares son aceptables, surge la pregunta sobre cuán informativas son las teorías institucionales en realidad. Supuestamente, por ellas nos enteramos de que el arte es un asunto social. Nos enteramos de que los artistas le presentan artefactos a un público preparado para entenderlos. Sin duda, esto especifica una relación social, pero ¿qué tan informativo es que nos digan que el arte requiere tal relación? ¿Hay alguna actividad humana que no la requiera? Los chistes requieren contadores que entiendan el humor y un público preparado para entender esos chistes como una diversión cómica; la costumbre de darse la mano como forma de saludo requiere dos partes que entiendan qué están haciendo y las circunstancias apropiadas para eso. ¿En verdad la teoría ins-

titucional nos enseña algo que no sea la obviedad de que el arte, como cualquier otra actividad humana coordinada, requiere un entendimiento mutuo entre las partes involucradas? Decir que el entendimiento es *artístico* no proporciona ninguna información adicional, pues en ese aspecto la definición es tercamente, si no es que arteramente, circular.

Por otra parte, ¿el hecho de que el entendimiento en cuestión esté coordinado justifica afirmar que el arte es una institución o bien una práctica social? La teoría sí cita una relación social: aquella entre el artista y el público, unidos por un entendimiento mutuo. Pero ¿una relación social como ésta constituye una institución social o, siendo menos rigurosos, siquiera una práctica social?

Un hombre que está muriéndose de sed se encuentra en el desierto con alguien de otra cultura. No hablan la misma lengua. El moribundo hace gestos para señalarse la boca, saca la lengua y pone los ojos en blanco. Está intentando darle a entender a la otra persona que necesita agua. Planea sus gesticulaciones deliberadamente y con entendimiento. Demos por hecho que el otro lo entiende, cosa probable dadas las circunstancias. Aquí no hay convenciones preexistentes compartidas. Hay una relación social. Pero ¿han iniciado estos dos extraños una institución social o una práctica social? Decir eso parecería exagerado. Las instituciones y prácticas requieren alguna especie de marco con papeles, técnicas, convenciones establecidas, etc. Sin embargo, no todas las clases de relaciones sociales son tan complicadas. La relación entre el hombre sediento y su salvador es de lo más simple. Tal vez haya relaciones sociales entre artistas y público que tampoco sean prácticas institucionales ni prácticas sociales en toda la extensión de la palabra.

Quizá nuestro hombre del Neolítico podría señalar hacia su acomodo de piedras para que alguien de su tribu lo viera. Incluso si esta persona lo entendiera, ¿justificaría eso decir que estaba funcionando ahí una institución o una práctica? Concediendo que el arte supone relaciones sociales, en el sentido débil en que las describen los defensores de la teoría institucional, eso no parecería apoyar la afirmación de que siempre hay una institución del mundo del arte o una práctica artística socialmente establecida en acción.

En efecto, una respuesta que dimos a favor de la teoría institucional en el ejemplo del hombre del Neolítico era que su acomodo de piedras no sería verdaderamente solitario si al hacerlo hubiera sido consciente de que también los demás podrían obtener de él algún placer visual. También dijimos que la conducta del artífice del Neolítico prácticamente no sería inteligible, a menos que él tuviera tal entendimiento. Pero si consideramos su actividad como algo social sólo porque se realiza con la conciencia secundaria de que otros podrían obtener de ella algún placer, ¿no da entonces la impresión de que la idea de lo que significa *social* se ha atenuado en exceso? Puede decirse que aquí no hay ni siquiera una relación social, ya no se diga una institución o una práctica social.

Hay que reconocer que las teorías institucionales son muy integrales. En efecto, captan los principales ejemplos de arte conocido. Este arte es social en el sentido de que lo hacen y presentan artistas con alguna formación en las prácticas sociales del arte de su cultura o subcultura; y ese arte lo recibe y aprecia un público que ha aprendido a entenderlo a lo largo de su proceso de aculturación. Con todo, sigue habiendo algunas cuestiones apremiantes en torno a la teoría institucional: ¿todo el arte tiene que surgir de una red preexistente de relaciones sociales?, ¿es la teoría arteramente circular?, ¿en verdad es informativa, o sólo parece serlo?, ¿depende de que las nociones de institución social, prácticas sociales y relaciones sociales se estiren al máximo? Son temas polémicos que por el momento dejaremos que mejor los lectores discutan.

Definir el arte históricamente

Como hemos visto, la manzana de la discordia con respecto a las teorías institucionales del arte es la pregunta de si un artista solitario ajeno a toda institución, práctica o relación social puede

producir arte. Es probable que el defensor de la teoría institucional niegue esa posibilidad aduciendo que los humanos son seres aculturados y que el arte, exista donde exista, es una función de tal aculturación. Es un hecho que la gente siempre aprende sobre el arte y sobre cómo se hace el arte como parte de su socialización. Esto es cierto ya sea que hablemos de gran arte, de arte tradicional o de arte tribal.

Si Robinson Crusoe hacía arte en su isla desierta, podría haberlo hecho, sostiene el defensor de la teoría institucional, sólo porque aprendió sobre arte cuando fue criado en Inglaterra. No era un artista solitario y ajeno a la cultura: ya había sido educado en las prácticas de un mundo del arte. Además, lo que hubiera hecho habría sido, en consecuencia, accesible a un público culturalmente preparado de europeos como él, que a su vez habrían recibido un adiestramiento para entenderlo. El arte no lo hacen los niños salvajes, sino que es producto de seres sociales que se inician en el mundo del arte durante su proceso de socialización.

Hacer arte, de la clase que sea, requiere conocimiento. Como ese conocimiento no es innato, debe adquirirse socialmente. El defensor de la teoría institucional esgrime que, para cualquier obra de arte existente, él podrá mostrar que surgió de una práctica social en la que el artista en cuestión obtuvo las habilidades artísticas básicas y los recursos conceptuales necesarios para producir la obra de arte. Dada la naturaleza humana —la naturaleza social humana—, es una imposibilidad práctica que nadie cree arte fuera de un contexto de prácticas sociales del que surge la posibilidad de hacer arte.

Se trata de consideraciones importantes. El oponente de la teoría institucional, aunque estará de acuerdo en que así se origina casi todo el arte, y en que quizá es así como se ha originado todo el arte histórico, sostiene que sin embargo es lógicamente posible, aun si en la práctica es imposible, que alguien pueda crear arte fuera de una práctica social. Se pueden imaginar sociedades sin arte, como la cultura de nuestro hombre del Neolítico, en las que alguien por casualidad tiene la idea de acomodar unas piedras bonitas a efectos de despertar un placer visual, y nunca

comparte el descubrimiento con nadie más. Si esto es una posibilidad lógica, la teoría institucional del arte no ha conseguido mostrar que todo el arte necesariamente supone relaciones sociales, así sean relaciones sociales tan débiles como el requisito de que los artistas hagan o presenten con entendimiento obras de arte para un público preparado para responder a ellas con entendimiento.

La crítica de la teoría institucional del arte es el punto de partida para la definición histórica del arte, un punto de vista que Jerrold Levinson defiende. Levinson acepta la posibilidad de que alguien hiciera un artefacto tal como lo hizo nuestro hombre primitivo y que no tuviéramos ninguna dificultad conceptual en considerarlo una obra de arte. Incluso si este hombre no tuviera el concepto de obra de arte en su repertorio cognoscitivo —y hay que reconocer que para la posesión de tal concepto sería indispensable un trasfondo social—, de todas formas consideramos el acomodo de piedras como arte según *nuestro* concepto de arte.

¿Qué es lo que nos permite considerar arte el artefacto de piedras? ¿Qué hace del acomodo neolítico una obra artística? De acuerdo con el defensor de la definición histórica del arte, es la intención que quien lo haya hecho tuvo a la hora de acomodar las piedras. Su intención era propiciar un placer visual. Además, desde nuestra perspectiva, propiciar un placer visual es una intención con buenos precedentes para hacer arte. Así, pues, no tendríamos ningún problema en clasificar las piedras como arte, pues se trata de un motivo para crear obras de arte ampliamente reconocido.

Por supuesto, propiciar placer visual no es la única intención con la que un artista podría crear una obra de arte. Algunos artistas sí hacen arte con la intención dominante de que los resultados tengan la capacidad de generar placer visual, pero otros hacen obras de arte con la intención de frustar el placer visual. Muchos expresionistas alemanes hicieron obras de arte que pretendían provocar disgusto como manera de señalar la actitud que tenían hacia su época; hacían obras que expresaban un horror moral. Pese a ello, consideramos sus artefactos como obras

de arte porque también esa intención tiene buenos precedentes históricos.

Llamamos arte a las piedras del hombre del Neolítico porque con ellas se tiene la intención de propiciar un placer visual; llamamos arte a las pinturas del expresionista alemán porque con ellas se tiene la intención de propiciar un disgusto visual. Las intenciones no podrían parecer más distintas, y sin embargo hay un hilo conductor que las atraviesa: en ambos casos, las intenciones, a lo largo de la historia, se han reconocido como artísticamente pertinentes. Es decir, hacer artefactos con la intención de que se consideren fuentes de placer visual o fuentes de disgusto visual tratan con lo que la definición histórica del arte llama *consideraciones artísticas* con buenos precedentes: maneras de considerar algo una obra de arte.

A lo largo de la historia han surgido muchas consideraciones artísticas diferentes, entre ellas la de que un artefacto es expresión de un sentimiento, una representación, una exhibición de la forma, una articulación de ideales culturales o una reflexión sobre la naturaleza del arte. De acuerdo con la definición histórica del arte, algo es una obra de arte si se tiene la intención de que apoye alguna consideración artística con buenos precedentes.

A este enfoque se le llama definición *histórica* porque relaciona a los aspirantes a categoría artística con la historia del arte. Sabemos que muchos artefactos históricos son obras de arte, tengamos o no una definición. También sabemos cómo se esperaba que el público considerase esas obras. Podemos usar dicho conocimiento para elaborar una definición del arte. Algo será una obra de arte sólo si se hizo con la intención de que alentara al menos una de las muchas consideraciones artísticas con buenos precedentes que han surgido a lo largo de la historia. Este principio es lo que le da coherencia a nuestro concepto del arte.

Como hemos visto, hay pocas esperanzas de poder elaborar una definición del arte únicamente en términos de las propiedades internas de las cosas. Tampoco podemos esperar encontrar un hilo conductor entre las obras de arte sobre la base de sus efectos reales, no sólo porque esos efectos pueden ser de lo más

diversos y conflictivos, sino también porque muchos de los efectos de las obras de arte, como el placer sensual, pueden también obtenerse por otros medios, las drogas por ejemplo. Así, más bien, la definición histórica del arte nos hace reparar en otra posible propiedad compartida de las obras de arte: que con todas se tiene la intención de que apoyen alguna consideración artística reconocida, alguna manera de responder correctamente al arte que tenga buenos precedentes históricos.

Esta forma de pensar unifica nuestro concepto del arte. Hace del arte un conjunto coherente de artefactos. Todas las obras de arte se relacionan históricamente entre sí en el sentido de que todas comparten una u otra consideración artística intencionada y con buenos precedentes. A diferencia del enfoque del parecido de familia, la definición histórica del arte no se basa en rastrear las propiedades manifiestas de los candidatos: se enfoca en una propiedad no manifiesta, a saber, la intención artística de brindar objetos para que un público potencial tenga hacia ellos alguna consideración artística reconocida. Por otra parte, ésta es una propiedad genética de las obras en cuestión, pues la génesis del objeto está en la intención del artista. Que la intención sea propiciar consideraciones *artísticas* reconocidas también explica por qué el objeto es arte.

Además, este enfoque es diferente de la teoría institucional del arte, pues no hay ningún requisito de que la intención se forme en el contexto de una institución o práctica social. Alguien podría encontrarse con la intención de propiciar cierta consideración artística —como el placer visual— totalmente fuera de cualquier contexto social y, no obstante, seguirá considerándose una intención artística si ahora reconocemos que ésta tiene buenos precedentes históricos, incluso sin que el artista en cuestión lo llegara a saber. Desde luego, emitimos este juicio desde la perspectiva de nuestro mundo del arte, pero el artista no tiene que ser miembro de nuestro mundo del arte ni de ningún otro.

La definición histórica del arte es una explicación de nuestro concepto del arte y, aunque éste ha evolucionado históricamente en nuestra sociedad, puede aplicarse a artefactos ajenos a nuestra

sociedad e incluso a artefactos producidos en contextos donde no hay ningún concepto del arte, ni siquiera un mundo del arte o prácticas artísticas. Reconocemos como arte las piedras del hombre del Neolítico porque su intención de que las piedras se consideraran fuentes de placer visual, así fuera sólo para él, da la casualidad de correlacionarse con una intención artística que tiene buenos precedentes históricos.

Que con un artefacto se tenga el propósito de que se mantenga hacia él alguna forma de consideración artística con buenos precedentes es condición necesaria del arte, de acuerdo con la definición histórica. La definición requiere también que el artista tenga algún derecho de propiedad sobre el objeto en cuestión. Es decir, el artista debe poseer, o bien tener el derecho de usar, los materiales y objetos que tiene la intención de que un público considere artísticamente de alguna manera que tenga buenos precedentes históricos. Con esta intención se busca impedir que ciertos tipos de objetos encontrados ingresen al orden del arte.

Por ejemplo, como ya se mencionó, Duchamp intentó apropiarse del Edificio Woolworth a manera de objeto encontrado. Muchos han dicho que éste es un objeto encontrado al que Duchamp no consiguió darle la cualidad de arte. De acuerdo con la definición histórica del arte, esto se debe a que Duchamp no era dueño del Edificio Woolworth, y tampoco quienes respaldaban su intento de transfigurarlo en arte. Esto es, Duchamp carecía de los derechos de propiedad requeridos con respecto al Edificio Woolworth.

Las condiciones de consideración artística y de derecho de propiedad son, de acuerdo con la definición histórica, condiciones necesarias del arte, y, conjuntamente, son suficientes. Si combinamos las dos condiciones, obtenemos:

> *x* es una obra de arte si y sólo si *x* es un objeto del cual es verdad que una persona, o más de una, (1) que tiene derechos de propiedad sobre *x*, (2) tiene (o tuvo) la intención no pasajera de que *x* sea considerada obra de arte, *i.e.*, considerada de cualquier manera en la que objetos que ya tienen la extensión de "obra de arte" son o fueron correcta o habitualmente considerados.

La condición del derecho de propiedad estipula que debo tener derechos sobre el objeto en cuestión. No puedo simplemente declarar que el sillón de mi vecino es una obra de arte —ni siquiera si tengo la intención de que sea considerada de la manera como la gente considera *La fuente*— a menos que tenga el permiso de mi vecino para hacerlo. Al mismo tiempo, esta condición requiere que mi intención de que el sillón obtenga la consideración artística en cuestión *no sea pasajera*. Esto significa que la intención debe ser bastante seria, duradera y deliberada. No debería ser un capricho pasajero. No hago del avión a escala que he armado una obra de arte si, mientras le pongo el pegamento, tengo el pensamiento momentáneo de que podría ser fuente de placer visual. Mi intención debe ejercer considerable influencia a lo largo del proceso de creación; debe ser una intención predominante, no un pensamiento pasajero. Asimismo, debería estar en el fondo de mi producción del artefacto, y su influencia irradiar la obra integralmente.

Lo que debo procurar es que el objeto apoye alguna forma reconocida de considerar algo como obra de arte. Ésta se explica como cualquier clase de consideración que objetos que ya tengan la extensión de "obra de arte" reciben, o han recibido, correctamente. La locución "que ya tengan la extensión de 'obra de arte'" sirve para que la definición histórica de arte no sea acusada de ser circular. La extensión de "obra de arte" es tan sólo una lista de todas las obras de arte. Así, podríamos reemplazar "la extensión de obra de arte" con una lista de obras de arte. De esta manera, el término "obra de arte" en la definición no es más que una abreviatura de la lista y podría reemplazarse con la lista misma, aunque esto sería algo engorroso.

Por consiguiente, el concepto de obra de arte no se está usando para definir el concepto del arte; lo único que se invoca es una lista de todas las obras de arte, y dicha lista no necesita mencionar para nada el término de arte. La definición, entonces,

no usa el concepto de obra de arte de manera circular; sólo usa "obra de arte" para señalar de forma abreviada la lista de todas las obras de arte anteriores, o todas las obras de arte anteriormente conocidas.

La definición sí presupone que sabemos cuáles son las obras de arte anteriores, o al menos una importante cantidad de ellas, y presupone que conocemos las maneras como esas obras fueron correctamente consideradas. Esto equivale a un conocimiento de las historias del arte, pero en muchos otros enfoques sobre la identificación del arte se supone un conocimiento comparable. ¿Cómo podemos debatir sobre si las definiciones del arte son adecuadas si no sabemos algo de historia de las artes? No sólo qué obras cuentan como arte, sino también qué maneras de considerarlas son apropiadas. Cuando el defensor de la teoría institucional del arte habla de artefactos hechos y recibidos con entendimiento, tiene en mente un entendimiento de las maneras en las que es apropiado o correcto considerar las obras de arte. ¿De dónde más podría venir esto, si no de la historia de las artes?

Hay dos maneras en que una persona puede presentar un objeto para que sea considerado como obra de arte: puede hacerlo indirectamente, o presentando expresamente la obra para que sea considerada de alguna manera o combinación de maneras en que el arte ha sido considerado en el pasado. Para esto tendrá que saber de historia del arte, y ese conocimiento lo hará parte de una práctica social en curso.

Sin embargo, también puede presentar la obra directamente para su consideración. Eso significa que sólo necesita tener la intención de que la obra sea considerada de alguna manera o maneras que se han reconocido como consideración artística. No tiene que saber que dicha consideración es una consideración artística con buenos precedentes históricos; no necesita conocer ninguna historia del arte. Su obra contará como arte, incluso si sólo por coincidencia se presta a una consideración artística históricamente reconocida. Y, por supuesto, esto no requiere que la artista misma sea miembro de una práctica social en curso.

Es así como las piedras del hombre del Neolítico pueden clasificarse como obra de arte. Él directamente tenía la intención de que su obra se considerara obra de arte, a pesar de que no sabía nada de la tradición del arte, pues lo que él intentaba —que las piedras se consideraran fuentes de placer visual— resulta ser, sin que él lo supiera, una consideración artística reconocida. Por eso estamos dispuestos a aceptar como arte su rudimentaria escultura. Así, pues, si a alguien le resulta convincente el ejemplo del artista solitario, la definición histórica del arte le parecerá especialmente atractiva, en contraste con las teorías institucionales del arte.

Además, la definición histórica es muy amplia. Es difícil imaginar alguna obra de arte para la que no se tenga la intención de que sostenga absolutamente ninguna consideración artística con buenos precedentes. Si la susodicha consideración no tuviera ningún precedente, y la obra no apoyara ninguna otra consideración artística previamente reconocida, ¿de qué manera sabríamos cómo responder al objeto, y por qué llamaríamos a la respuesta una consideración artística?

El arte vanguardista surge del pasado y modifica consideraciones artísticas preexistentes, pero incluso al modificar o contravenir alguna consideración preexistente apela a otras. *La fuente* de Duchamp frustra los intentos de considerarla en función del placer visual, pero de todas formas puede considerarse divertida, y seguramente ése era el propósito. Es difícil imaginar un objeto que intencionalmente desdeñe todo arte conocido, hasta el que busca considerarse fuente de expectativas trastocadas, y en todo caso sería ininteligible. Es más, si un candidato nos da la impresión de ser totalmente ininteligible, eso difícilmente nos alienta a clasificarlo como arte.

Aunque la definición histórica del arte tiene muchas virtudes, también plantea varias preguntas. La condición de la propiedad, por ejemplo, parece bastante extraña. Estipula que el artista debe tener un derecho de propiedad sobre la obra de arte. Sin embargo, los artistas de grafiti no tienen ese derecho. Entran a hurtadillas en patios de maniobras del metro y pintan con sus

figuras los vagones estacionados. No son dueños de los vagones de metro, y las administraciones que sí son las dueñas han prohibido que estos artistas de grafiti pinten en ellos. Está en contra de la ley. ¿Significa esto que sus dibujos no son obras de arte? Pero ¿y si Picasso hubiera sido un artista de grafiti? Si hubiera pintado su *Retrato de Dora Maar* en el costado de un vagón de metro, ¿sería arte?

Decir que la misma configuración es arte si está pintada en un lienzo que por casualidad era propiedad de Picasso, pero no es arte si está pintada en el costado de un vagón de metro, suena completamente arbitrario. ¿Y si Bernini hubiera robado la piedra y los cinceles con los que creó su estatua de santa Teresa? Puede ser que él no hubiera sido dueño de la obra, pero no cabe duda de que habría sido una obra de arte.

La intención detrás de la condición de la propiedad es limitar las posibilidades de crear objetos de arte encontrado. Supuestamente Duchamp no pudo convertir el Edificio Woolworth en una obra de arte, y yo no puedo convertir el coche de mi vecino en una obra de arte señalando hacia él y diciéndoles a los transeúntes que aprecien su belleza visual. Supuestamente la razón de esto es que los artistas en cuestión no son dueños de los artefactos que vienen al caso. Entonces quizá la condición de la propiedad debería aplicarse sólo a casos relacionados con los objetos encontrados.

Pero ni siquiera ahí parece convincente la condición de la propiedad. Imaginemos una escuela de artistas especializados en objetos encontrados robados, a los que llaman arte encontrado proscrito. Todos los objetos que presentan son mal habidos. Supongamos que su finalidad es subrayar la complicidad del arte tradicional con el capitalismo y el sistema de propiedad privada. Quieren que sus objetos sean considerados, entre otras cosas, como crítica social, que es una consideración artística con buenos precedentes.

No cabe duda de que cualquier galería, museo o coleccionista que adquiriera esos objetos encontrados proscritos muy probablemente se vería envuelto en toda clase de líos legales, pero

la verdad es que eso es parte del propósito de los objetos encontrados proscritos: hacernos notar las complejas interrelaciones entre el arte y la ley. Los objetos encontrados proscritos pueden resultar ilegales, pero ¿hay alguna razón para decir que no puedan ser arte? En el pasado, mucho arte de protesta social ha sido ilegal, pero la legalidad y el arte son categorías distintas que no son mutuamente excluyentes. Si la apropiación de Duchamp del Edificio Woolworth y mi apropiación del coche de mi vecino fracasan, tal vez deberíamos buscar la explicación en otro lugar y no en las leyes de propiedad.

La condición del derecho de propiedad no parece ser condición necesaria del arte, ni siquiera en el caso restringido de los objetos encontrados. Parecería que la condición de la consideración artística tendría que proporcionarnos condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, pero está claro que condición suficiente no es.

Una razón es que la condición de la consideración artística no prevé la posibilidad de que las consideraciones artísticas dejen de existir. Así, alguien puede hacer un artefacto hoy y, ya sea directa o indirectamente, tener para éste la intención no pasajera de que reciba una consideración artística con buenos precedentes, pero una que ya no es vigente. Piénsese en las películas caseras o en las polaroids. Marieta lleva su cámara a las vacaciones familiares. Mientras registra la excursión de la familia, lo hace de manera muy deliberada; tiene la intención de retratar el suceso de modo confiable. Esto no es una intención pasajera: le preocupa; tiene la intención de que la gente pueda considerar su registro como una muestra deslumbrante de verosimilitud. Desde luego que esto es una forma de consideración artística ampliamente reconocida. A esto aspiraban los artistas de la tradición occidental desde los griegos hasta el siglo XIX. Lo más probable es que Marieta ya lo supiera, pero incluso si no lo sabe, se trata de una consideración artística reconocida. Así, ¿no es eso arte de acuerdo con la definición histórica del arte (aun si añadimos la condición del derecho de propiedad, pues Marieta es la dueña de su cámara y de la película)?

Aquí el problema, empero, es que esa consideración artística —la simple apreciación de una imagen por su verosimilitud perceptual—, por sí sola, ya no es tan decisiva como lo era hace apenas cien años. En consecuencia, los muchos miles, tal vez millones, de fotos instantáneas y películas de video amateur que tenían la intención de propiciar esa consideración no son arte. No obstante, la definición histórica debe contarlos como tales, pues la intención de únicamente propiciar que se apreciara la verosimilitud perceptual alguna vez fue la intención de propiciar una consideración artística vigente. Pero ¿no es ésta una teoría del arte demasiado amplia?

Tal vez se dirá que la intención de Marieta no es sólo promover la apreciación en cuanto a su verosimilitud, sino crear un recuerdo para su familia. Pero incluso si es así, debemos decir dos cosas. En primer lugar, incluso si además de su intención de que las fotos se consideren por su verosimilitud Marieta tiene otras intenciones que no sean consideraciones artísticas reconocidas, eso no debería negarles a sus registros la categoría de obra de arte, pues muchísimas obras de arte histórico tienen intenciones variadas. Debería ser suficiente para satisfacer la definición histórica el hecho de que la foto de Marieta se apoye en al menos una intención integral y no pasajera de que su obra posibilite alguna consideración como obra de arte con buenos precedentes. Y como el retrato de Napoleón pintado por David, lo hace.

En segundo lugar, Marieta puede tener la intención de que sus fotografías sean recuerdos, pero es perfectamente posible imaginar a algún otro *amateur* que haga grabaciones de video con el único fin de usar su equipo para captar las apariencias visuales de las cosas. Puede hacerlo tan sólo para impresionar a los espectadores con la capacidad de su equipo para producir parecidos reconocibles. La definición histórica debe contar estos registros —las fotos y las videograbaciones— como obras de arte, pero eso es demasiado incluyente.

Estos contraejemplos se han basado en el hecho de que la definición histórica del arte no tiene un estatuto de limitaciones para las consideraciones artísticas. Sin embargo, los problemas por ser demasiado incluyentes que estos ejemplos sugieren son todavía más serios, pues hay muchas consideraciones artísticas todavía sólidas con buenos precedentes que a los creadores pueden parecerles intenciones apropiadas y no pasajeras para sus creaciones y que, con todo, no garantizan que las creaciones resultantes sean obras de arte. Digamos que tener la intención de que un objeto proporcione placer visual es una consideración artística muy sólida. Entonces, de acuerdo con la definición histórica, hacer algo con la intención no pasajera de que proporcione placer visual es hacer una obra de arte. Pero entonces pensemos en cuánto arte hay.

Alicia planta su césped con esmero, lo riega y lo cuida con asiduidad. Tiene una intención no pasajera de que el césped parezca placentero a la vista. Esto es una consideración artística con buenos precedentes. ¿Son arte su césped y los innumerables otros céspedes deliberadamente cuidados que abundan en los suburbios de todo el mundo? De acuerdo con este razonamiento, todos los céspedes de mi vecindario, excepto el mío, son obras de arte.

De igual modo, Jorge pinta su casa con parsimonia, elige una pintura que captará muy bien la luz, y tal vez agregue un adorno para resaltar o acentuar el color. Tiene la intención no pasajera de que su casa le proporcione a la gente que pasa enfrente un placer visual. Como esto es una consideración artística con buenos precedentes, de acuerdo con la definición histórica del arte su casa es una obra de arte. Una vez más, la consecuencia es que cualquier vecindario de los suburbios contendrá probablemente tantas obras de arte como el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Por otra parte, es fácil ver hacia dónde se encaminan este tipo de ejemplos. La definición histórica es demasiado amplia.

La definición histórica no dice que los candidatos deban ser como objetos artísticos anteriores en lo que respecta a sus características manifiestas pertinentes: sólo requiere que los candidatos tengan la intención de que se mantenga hacia ellos alguna consideración artística con buenos precedentes. Pero es posible

que las consideraciones artísticas se separen de lo que habitualmente pensamos que son objetos artísticos y pretender que esas consideraciones se tengan hacia cosas que nunca concebiríamos como obras de arte. Quizá Alicia tiene la intención de que su césped se considere, en lo que respecta al estímulo visual, de la misma forma que mucha gente considera las pinturas de paisajes que representan céspedes (*i.e.*, como sencillamente atractivos). La condición de la consideración artística simplemente es demasiado abarcadora para proporcionar una condición suficiente del arte. Invocar la condición del derecho de propiedad tampoco nos sacará del apuro, pues Alicia es dueña de su césped, Jorge de su casa, etcétera.

Está claro que la condición de la consideración artística no es suficiente para que haya arte. ¿Pero es una condición necesaria? Si captara al menos una condición necesaria del arte, la definición histórica del arte ya obtendría un logro muy importante. Así, ¿es necesario que, para que un artefacto cualquiera sea clasificado como arte, se haya tenido la intención de que apoyara alguna consideración artística con buenos precedentes?

Pesa a favor de la definición histórica el hecho de que tal vez la mayoría de las cosas que concebimos como arte de hecho están, directa o indirectamente, cubiertas por la intención de que proporcionen alguna consideración artística con buenos precedentes. Incluso si no estamos en condiciones de entrevistar a la creadora sobre sus intenciones, la manera como ha hecho el artefacto, sobre todo si pertenece a algún género artístico conocido, da pruebas convincentes de que con él se tenía la intención no pasajera de apoyar respuestas reconocidas y apropiadas: consideraciones artísticas con buenos precedentes.

Por otro lado, el oponente de la definición histórica sostendrá que hay excepciones notables. En ocasiones exponemos en los museos artefactos para los que no se pretendía que hubiera ninguna consideración artística reconocida. En capítulos anteriores hemos analizado las esculturas demoníacas y los escudos de guerreros con los que se tiene la intención de ahuyentar a quienes los ven. Los productores de estos artefactos no tenían la intención —directa o indirectamente— de que fueran contemplados con ninguna consideración artística conocida. Lo más probable es que su intención fuera que los rostros de los escudos redujeran la posibilidad de que hubiera alguna consideración artística imaginable y provocarle a quien los viera un terror tan insoportable que resultara imposible albergar otro pensamiento que no fuera el de salir huyendo.

Sin embargo, los museos y galerías están llenos de este tipo de artefactos. La gente los colecciona, y tal vez los llama obras de arte tribales. Pero, si los creadores de esos artefactos no tienen la intención de que permitan ninguna consideración artística apropiada con buenos precedentes, ¿por qué decimos que son obras de arte? Aquí el oponente de la definición histórica sostendrá que *porque pueden realizar una función artística reconocida.* Los creadores de esos artefactos podrán no haber tenido la intención de que éstos realizaran dichas funciones —como estimular un interés visual—, y sin embargo otros pueden usar esos artefactos para realizar tales funciones. Esos escudos tribales son obras de arte, pues, no por las intenciones históricas reales de sus creadores, sino porque podemos usarlos satisfactoriamente para que realicen una conocida función del arte: sustentar un interés visual, ofrecer propiedades expresivas para su inspección, etcétera.

La definición histórica sostiene que es condición necesaria del arte que lo avale cierta intención de parte de su creador: la intención de brindar al artefacto alguna consideración artística reconocida. El oponente de la definición histórica niega que esas intenciones sean siempre necesarias. A veces el solo hecho de que un artefacto pueda usarse para que realice alguna función artística históricamente reconocida basta para llamar arte a un objeto, sin tener en cuenta la intención original del creador. Este debate entre intención y función es profundo; hay variedad de opiniones en ambos lados de la cuestión. Sin embargo, mientras el defensor de la definición histórica no proporcione un argumento que diga por qué las obras de arte requieren determinada intención, la afirmación principal de la definición histórica —que con los artefactos necesariamente debe tenerse la inten-

ción de que apoyen consideraciones artísticas reconocidas— seguirá siendo controvertida. Esto no significa que no puedan imaginarse argumentos a favor de la necesidad de la condición de la consideración artística, sino sólo que la carga de la prueba está del lado del defensor de la definición histórica.

PARTE III
Identificar el arte

Definición e identificación

Intentos recientes por definir el arte, como la teoría institucional del arte y la definición histórica del arte, hasta ahora han demostrado no ser concluyentes. Ambas proporcionan pistas útiles sobre cómo hacemos para identificar el arte, pero ninguna es una reconstrucción satisfactoria de la manera como en efecto identificamos el arte. Y, con todo, *podemos* identificar el arte —clasificar candidatos como obras de arte— con muy alto nivel de consenso. Así, la pregunta de cómo conseguimos hacerlo sigue siendo apremiante.

Además, esto no es simplemente una pregunta académica. Clasificar artefactos como arte es fundamental para nuestra práctica artística. Clasificar un candidato como obra de arte —subsumirlo bajo la categoría de arte— es esencial para determinar cómo deberíamos responder a él. Un montón de mugre y grasa en el suelo ¿debe interpretarse o limpiarse? ¿Deberíamos prestar atención a las propiedades expresivas de una amalgama de chasis de automóviles prensado y destrozado o mandarla al deshuesadero? Si son arte, estos objetos resisten el análisis y la interpretación; si no, llamamos al departamento de salubridad.

Por otra parte, el concepto de arte es importante para caracterizar la realidad social. Apoya muchas generalizaciones significativas, por ejemplo, que toda cultura conocida tiene prácticas artísticas; que hay más arte hoy en día que en el siglo XV; que la producción de arte es una actividad social clave en Bali, o que el arte es un factor importante en la creación de identidad cultural. El concepto del arte también figura en ciertas generalizaciones contrafácticas, *e.g.*, que cualquier sociedad sin arte estaría humanamente limitada. Y, como hemos visto, el concepto de arte también puede tener una función explicativa: ¿por qué se escribe tanto acerca de ese mingitorio? Porque es una obra de arte.

El concepto de arte es indispensable para la vida social como la conocemos. Pero ¿cómo hacemos para aplicarlo?, ¿cómo identificamos objetos en cuanto obras de arte?, ¿cómo clasificamos artefactos bajo dicho concepto? A lo largo de este libro nos hemos detenido en varios intentos de abordar este problema aplicando una definición esencial. La teoría figurativa del arte, el neofiguralismo, la teoría expresiva, el formalismo, el neoformalismo, las definiciones estéticas, las teorías institucionales y la definición histórica del arte han tratado, cada una por su parte, de articular condiciones necesarias y suficientes para la categoría de arte.

Subyace a todo esto la suposición de que para identificar a los aspirantes o candidatos los subsumimos en una definición, una que muchos filósofos han creído que poseemos, así sea implícitamente, y que la aplicamos tácitamente a los aspirantes. Sucesivas teorías han procurado recuperarla y hacerla explícita.

Está claro que cierta postura sobre la naturaleza de los conceptos avala todos estos intentos. Los conceptos se consideran definiciones esenciales; es decir, los conceptos se entienden como definiciones que proporcionan condiciones necesarias y suficientes para pertenecer a la categoría que designan. El arte es un concepto; así, se dice, el concepto de arte debe tener condiciones necesarias y suficientes para aplicarse a casos particulares.

Sin embargo, como sugerían los neowittgensteinianos, puede no ser cierto que todos nuestros conceptos se entiendan de acuerdo con el modelo de definiciones con condiciones nece-

sarias y suficientes. De hecho, muchos de nuestros conceptos se quedan sin definir, y de todos modos podemos aplicarlos satisfactoriamente. ¿No podría ser el arte un concepto así?

El neowittgensteiniano sostiene que sí. Argumenta a favor de esta conclusión que así debe ser, pues definir el arte no es consistente con la naturaleza expansiva de éste, *y* plantea también la hipótesis de que aplicamos el concepto de arte en virtud del método del parecido de familia, y no en virtud de definiciones llenas de condiciones necesarias y suficientes. Desafortunadamente, ninguna de estas afirmaciones es, en definitiva, satisfactoria, por razones que se analizaron en la primera parte de este capítulo.

A pesar del fracaso de estos argumentos específicos, sigue existiendo la posibilidad de que el arte no sea la clase de concepto que se estructura con condiciones necesarias y suficientes, y de que no clasifiquemos artefactos como obras de arte por medio de definiciones. Está claro que no clasificamos las obras de arte de acuerdo con el método del parecido de familia, pero el rechazo de esa hipótesis no implica que no haya algún otro método que no se base en definiciones y en el cual podamos confiar para separar a las obras de arte de otras clases de cosas.

No podemos suponer, sobre la base del anterior fracaso de las teorías basadas en definiciones, que el arte no pueda definirse. Quizá algún día alguien formulará una definición de todo el arte perfectamente integral e indiscutible. Pero al mismo tiempo también debería ser obvio que para determinar qué es arte no nos basamos en tal definición. Si en efecto poseemos tal definición, aunque sea de manera implícita, ¿por qué es tan terriblemente difícil desenterrarla?

Por otra parte, se reconoce ampliamente que a muchos de los conceptos que usamos con admirable eficiencia no los rigen las definiciones esenciales. Esto, al menos de entrada, nos da una razón para explorar la posibilidad de que aplicamos el concepto de arte, como hacemos con tantos otros conceptos, sin basarnos —ni explícita ni implícitamente— en definiciones.

No cabe duda de que hay en la filosofía una gran tradición que presupone que los conceptos deben entenderse en términos

de condiciones necesarias y suficientes, pero esa tradición se ha topado con serias dificultades en muchos frentes, entre ellos no sólo el neowittgensteinismo, sino la llamada teoría de prototipos en psicología y la teoría causal de la referencia en el análisis de las clases naturales. En este momento no es importante analizar cada una de estas dificultades; basta con observar que la propuesta que aborda los conceptos a partir de las definiciones no goza de una autoridad absoluta. Eso al menos justifica que se investiguen modelos alternativos del concepto de arte. Una vez que se exponga tal modelo, quedará por ver si funciona para explicar cómo identificamos artefactos como obras de arte —cómo clasificamos un candidato como arte— mejor que otros enfoques rivales, no sólo los que se basan en definiciones, sino también el método del parecido de familia.

Identificación y narración histórica

Una manera de abordar la cuestión de cómo clasificamos artefactos como obras de arte es considerar la forma en que actuamos en situaciones problemáticas; es decir, ¿qué hacemos cuando surge la pregunta de si un candidato es arte o no?, ¿cómo determinamos que algo que se propone como obra de arte lo es en los casos en que se divulga la sospecha de que no es arte, o quizá incluso la sospecha de que es un engaño? Esas situaciones deberían revelar algo sobre la manera en que identificamos candidatos como obras de arte porque, en esta clase de circunstancias, lo que pensamos sobre lo que hace que algo sea arte pasa a primer plano. Cuando se le presenta una dificultad a la categoría artística de una obra nos vemos obligados a ser explícitos sobre las razones en que generalmente nos basamos para clasificar algo como arte.

En particular, a lo largo del siglo XX, dada la actividad constante del vanguardismo, han abundado las acusaciones de que este o aquel candidato no es arte. Algunos ejemplos son los objetos encontrados de Duchamp, las salpicaduras de pintura de Jackson Pollock, la coreografía de Merce Cunningham, la fotografía de Robert Mapplethorpe y, más recientemente, piezas de

Damien Hirst y Janine Antoni. A menudo expresan esas dudas no sólo los miembros del público espectador, desconcertado y a veces contrariado, sino también sus representantes críticos del cuarto poder. Declarar que algo no es arte —o peor aún, que es una estafa— siempre es bueno para un editorial periodístico indignado y vehemente.

¿Cómo se hace frente a esas dificultades cuando se presentan? Si observamos el curso de esos debates notaremos que casi siempre el defensor de la obra en cuestión responde contando una historia que vincula la obra impugnada con el arte precedente —y con las prácticas y contextos artísticos— de tal manera que la obra que es blanco de las críticas puede verse como el resultado inteligible de unos modos reconocibles de pensamiento y elaboración que comúnmente ya se declaran artísticos.

Este proceder, como la definición histórica del arte, desde luego presupone que ya sabemos que algunos objetos son arte, que entendemos cuál es la importancia de estos objetos, y que hay un acuerdo al respecto. Entonces, con dicho conocimiento antecedente como punto de partida, intentamos mostrar cómo la nueva obra en cuestión se desarrolla a partir de obra ya reconocida como artística, guiada por preocupaciones que todo mundo considera fundamentales para la práctica. Así, la distorsión de figuras de los pintores expresionistas alemanes no se considera un intento torpe de verosimilitud y en consecuencia pseudoarte o arte defectuoso, sino una respuesta —una sublevación— artística inteligible y con buenos precedentes contra el realismo (una sublevación que se emprende para salvaguardar un valor artístico amplia y previamente reconocido, a saber, la expresividad).

Normalmente, la pregunta de si *x* es o no una obra de arte surge en un contexto en el que algún escéptico no consigue ver cómo el objeto en litigio podría haberse producido dentro de la red de prácticas con la que ya está familiarizado, esto es, si esas prácticas van a ser las mismas. Se percibe, por así decirlo, una brecha entre la producción *x* anómala, por lo general vanguardista, y un conjunto de obras ya existentes con una tradición de elaboración y pensamiento previamente reconocida. Para determinar la categoría de *x* como obra de arte, el defensor de *x* debe llenar esa brecha. Para hacerlo, lo habitual es aportar cierto tipo de narración histórica, una que proporcione la secuencia de actividades de pensamiento y elaboración que se requieren para, hasta cierto punto, salvar la distancia entre un Rembrandt y un objeto encontrado.

Para rebatir la sospecha de que *x* no es una obra de arte, el amigo de *x* tiene que mostrar cómo es que *x* surgió inteligiblemente de prácticas reconocidas a través de la misma clase de pensamiento, acción, toma de decisiones, etc., que ya es familiar en la práctica. Esto supone contar cierta clase de historia acerca de la obra en cuestión: a saber, una narración histórica de cómo *x* llegó a elaborarse como respuesta inteligible a una situación artística histórica previamente reconocida, sobre cuya categoría artística ya existe un consenso. Con una obra impugnada lo que tratamos de hacer es ubicarla dentro de una tradición donde se vuelve cada vez más inteligible; para ello, lo habitual es presentar una narración histórica.

Por ejemplo, cuando en 1963 apareció *Cajas de Brillo* de Andy Warhol suscitó dudas sobre su categoría de arte. Después de todo, se veía exactamente igual a los empaques de jabón Brillo en la bodega de la tienda de abarrotes. Ésas no eran obras de arte. ¿Por qué considerar obras de arte las de Warhol, que eran idénticas? ¿No era todo aquello una broma o, peor aún, un fraude?

Para responder a esta objeción, el defensor de *Cajas de Brillo* comienza por señalar algo sobre el contexto artístico e histórico en que apareció la obra. Durante buena parte del siglo XX, mucho arte se había dedicado a abordar el tema de la naturaleza del arte. Una gran cantidad de pintura moderna ha sido abiertamente plana justo con el fin de dejar sentada la idea de que, en realidad, las pinturas son cosas planas bidimensionales, no las ilusiones de objetos tridimensionales que a menudo se decía que eran. Se pensaba que los pintores de esta tradición —entre los que se contarían Braque, Picasso, Pollock o Klein— estaban implicados en una aventura filosófica, el proyecto de definir la naturaleza de su expresión artística. Se trataba de una empresa

reflexiva: obras de arte reflexionando sobre su propia naturaleza en cuanto obras de arte.

En este contexto histórico, *Cajas de Brillo* de Warhol puede verse como aportación a un diálogo o conversación en curso dentro del mundo del arte. Esto es, *Cajas de Brillo* de Warhol plantea la pregunta "¿Qué es el arte?" de una manera especialmente penetrante, preguntando sobre sí misma qué hace que este objeto sea una obra de arte si sus homólogos indiscernibles —cajas de jabón Brillo comunes y corrientes— no lo son. Así, *Cajas de Brillo* de Warhol abordaba de un modo creativo una preocupación en curso del mundo del arte previamente reconocida, enfocándose en la pregunta del mundo del arte reflexiva "¿Qué es el arte?" de una manera astuta y asombrosamente perspicua, reformulándola y desviándola para dar lugar a esta otra pregunta: "¿Qué hace que las obras de arte sean diferentes de las cosas reales?"

Vista en su contexto histórico, *Cajas de Brillo* de Warhol es una aportación inteligible a un proyecto del mundo del arte en desarrollo. Una vez que nos hacemos conscientes del contexto histórico de la obra, *Cajas de Brillo* de Warhol puede ubicarse como una expansión racional, por no decir ingeniosa, de los modos previamente reconocidos de elaborar y pensar que empleaba el mundo del arte. Si esos modos anteriores de pensar y elaborar —del cubismo en adelante— daban lugar a obras de arte, entonces *Cajas de Brillo,* como extensión de las prácticas reconocidas del mundo del arte, también es arte. Es decir, si uno puede armar una narración histórica fiel que vuelva inteligible el surgimiento de *Cajas de Brillo* como resultado de decisiones racionales de prácticas aceptadas del mundo del arte, eso determina la categoría de *Cajas de Brillo* como arte o, al menos, deja la carga de la prueba enteramente a los escépticos.

Por supuesto, en algunos casos, los escépticos pueden no aceptar el punto de partida de la narración histórica que deseamos recitar. Quizá algunos de ellos cuestionarán que el cubismo sea arte y por lo tanto, mientras los méritos del cubismo no queden demostrados, no aceptarán como arte nada que se desarrolle a partir de él, tal como *Cajas de Brillo* de Warhol.

Sin embargo, aquí el amigo de Warhol sólo necesita iniciar su narración histórica antes, en algún punto de la historia del arte que el escéptico acepte como un momento ejemplar. Pongamos por caso, en este ejemplo, que el escéptico acepta que el impresionismo es arte. Entonces nuestra defensa narrativa de *Cajas de Brillo* comenzará con el impresionismo y sus consecuencias, como el neoimpresionismo, para que iluminen cómo las preocupaciones reflexivas en cuestión eran evidentes ya desde el siglo XIX. Luego procederemos a mostrar la maduración inteligible de esta inquietud hasta Warhol, pasando por el cubismo. Esto es, nuestra respuesta al escéptico seguirá siendo una narración histórica, si bien una que comienza un poco antes que la primera que contamos.

Hasta ahora, hemos aludido a situaciones donde se presenta una obra de arte y luego se pone en tela de juicio. Al parecer, lo usual es que la respuesta a esto sea contar una narración histórica, una que *explique* por qué el artefacto en cuestión es una obra de arte. No obstante, también a menudo ocurre que esas narraciones históricas se cuentan *antes* de que los escépticos planteen sus objeciones. Estas narraciones —que pueden hacerse en manifiestos, folletos de galerías, entrevistas, conferencias, reseñas críticas, charlas en los museos, etc.— no se proponen con la única finalidad de anticiparse a la crítica, sino para permitir a los espectadores entender de dónde viene el artista, ver por qué sus elecciones tienen sentido dada la lógica de la situación del mundo del arte en la que se encuentra.

Cuando una obra de arte se pone en tela de juicio o es probable que sea puesta en tela de juicio, nuestra respuesta no es una definición, sino una explicación. Esto es, no presentamos una definición y la aplicamos al caso que nos ocupa, pues, como hemos visto, es extremadamente difícil encontrar una definición que no sea polémica. En vez de eso, tratamos de explicar por qué el candidato es una obra de arte. Señalamos precedentes, prácticas y propósitos reconocidos del mundo del arte, entre ellos los antecedentes de la obra en cuestión, la problemática del mundo del arte que la nueva obra aborda, y las razones para las eleccio-

nes que hizo el artista dadas las opciones que tenía disponibles. Esta explicación adopta la forma de una narración histórica que, si es fiel y razonable, generalmente basta para demostrar que el candidato es una obra de arte.

Si es así como casi siempre determinamos que un candidato es arte en casos donde haya cierta disputa, esto también revela algo acerca de cómo incorporamos los objetos en la categoría de arte en situaciones ordinarias. Cuando podemos entrelazar al candidato en la historia en curso del arte como lo conocemos, estamos dispuestos a clasificar como obra de arte un artefacto. Clasificamos como arte un candidato ubicándolo en una tradición. Empleamos nuestro conocimiento de la tradición —por ejemplo, lo que sabemos acerca de sus géneros, su historia y sus propósitos— para determinar si una nueva obra pertenece a la tradición.

Si se puede demostrar que un candidato es continuación de una tradición artística previamente reconocida —si podemos entenderlo como un desarrollo o resultado inteligible de las prácticas artísticas establecidas (y no de otras prácticas conocidas)—, nos convencemos de que es arte en el sentido clasificatorio. Una narración histórica no puede determinar si un candidato es bueno en su género, pero suele ser suficiente para determinar que es arte.

Una importante característica del arte es que avanza; incluso en tradiciones relativamente estáticas hay avance. Como hemos visto a lo largo de este libro, los avances en la historia del arte han sido un problema para la filosofía del arte. Los intentos por definir el arte a menudo no han funcionado porque no anticipan los futuros avances de la historia del arte. Las teorías figurativas no anticiparon ni mucho menos el surgimiento del arte abstracto; las teorías expresivas difícilmente previeron el levantamiento contra la expresión, y así sucesivamente. Una ventaja del enfoque narrativo es que es sensible a la tendencia del arte a evolucionar por caminos a menudo impredecibles, pues la narración misma es una herramienta para hacer inteligible el cambio.

El enfoque narrativo intenta manejar el aspecto del arte como algo en movimiento —sin dejar de lado sus avances locales— tratándolo como una conversación. Así como ocurre en una conversación, en la práctica artística hay expectativas de que los artistas se preocupen por hacer aportaciones originales a la tradición en la que trabajan. Estas aportaciones pueden abarcar la escala creativa desde ligeras variaciones en los géneros establecidos hasta revoluciones radicales. La historia del arte se parece en cierto sentido a una conversación en que cada artista-participante en la conversación aporta algo, o al menos se espera que lo haga.

Sin embargo, igual que en una conversación, ese aporte debe tener alguna pertinencia con lo que ha ocurrido antes; de otro modo, simplemente no hay conversación. Con respecto a sus predecesores, los artistas deben plantear o responder alguna pregunta pertinente y ampliar lo que alguien más ha propuesto, o bien discrepar de ello o incluso repudiarlo —demostrando que es posible alguna opción que se hubiera ignorado—, y así por el estilo. Así, la aportación del artista debería tener alguna relación con las prácticas del mundo del arte ya existentes: con sus preocupaciones, procedimientos e intereses perdurables. Lo que las narraciones que hemos comentado hacen es destacar la importancia de las nuevas obras para la conversación sobre la historia del arte que está teniendo lugar, pues, desde luego, si tales obras son completamente ajenas a la historia del arte, no hay razón para suponer que sean obras de arte.

El problema que a menudo presenta el arte vanguardista es que algunos de los interlocutores del artista —el público general y sus representantes entre la prensa crítica— muchas veces no captan la importancia del "comentario" del artista al contexto en curso. El público puede, por así decirlo, discernir la "originalidad" de la obra, pero no su importancia. En otras palabras, hay un fallo técnico en la conversación.

Pero si éste es el problema, hay una manera obvia de resolverlo: reconstruir la conversación de tal modo que la importancia de la aportación del artista sea evidente. Tal vez sacar a la luz presuposiciones que no se han comentado o no se han advertido; señalar características del contexto que se han pasado por alto; hacer explícitas las intenciones del artista y mostrar que

son inteligibles desde el punto de vista de la conversación y su contexto, etcétera.

Desde luego, reconstruir así la conversación es lo mismo que hacer una narración histórica. Cuando falta algo en la conversación —alguna conexión—, se obtiene volviendo a contar la conversación de un modo que históricamente la reconstruya, y al mismo tiempo la ponga al día. Cuando podemos presentar una genuina narración histórica de este tipo, casi siempre tenemos suficientes razones para categorizar un candidato como obra de arte. La narración histórica es un método confiable para identificar el arte —para explicar por qué un candidato es una obra de arte—, y además tiene todo el derecho de afirmarse como el método que por lo general empleamos.

El enfoque narrativo de clasificar las obras de arte determina la categoría artística de un candidato relacionándolo con obras de arte y prácticas previamente reconocidas. En este aspecto parece recordar el enfoque del parecido de familia. Sin embargo, el enfoque narrativo no es nada más cuestión de similitudes entre el arte del pasado y el del presente: debe mostrarse que las correspondencias pertinentes son parte de un desarrollo narrativo. Esas narrativas históricas rastrean procesos de causa y efecto, decisión y acción, y líneas de influencia.

A diferencia del método neowittgensteiniano para identificar obras de arte, el enfoque narrativo une el arte del presente con el arte del pasado no en función de alguna idea de parecido no especificada, sino en virtud de su conexión genética (o causal) con anteriores obras de arte y prácticas artísticas reconocidas. Así, pues, de acuerdo con el enfoque narrativo, las obras vanguardistas contemporáneas se clasifican como obras de arte en virtud de su ascendencia, la cual se explica por medio de una narración o genealogía. Entonces, con su énfasis en las conexiones genéticas entre el arte nuevo y los paradigmas del pasado, el enfoque narrativo no sólo difiere del neowittgensteinismo, sino que elude los problemas del método del parecido de familia.

Por supuesto, a muchas obras no les hacen falta esos complicados informes genealógicos a su favor. Probablemente se

deba al hecho de que en la mayoría de los casos ya entendemos cómo ubicarlos en la tradición. Sin embargo, cuando hay alguna duda sobre la categoría artística de una obra con respecto a la tradición, como a menudo ocurre con el arte nuevo y el de vanguardia, el método canónico para superar el tema es la narración histórica. Las narraciones históricas, ya sea implícitamente entendidas o explícitamente planteadas, son los medios que empleamos para identificar a los candidatos como miembros de la categoría de arte.

No cabe duda de que a algunos lectores les parecerá extraña la sugerencia de ordenar a los objetos en una clase (como la de arte) por medio de una narración histórica. Esto se debe a que con frecuencia obtenemos de la física y la química nuestros modelos de lo que significa ser una clase, y en ellas los elementos se agrupan en función de alguna propiedad intrínseca y microfísica que explica las otras propiedades suyas que es capaz de proyectar. Pero no todas las clases son así, ni siquiera en las ciencias. Por ejemplo, las especies son entidades históricas: son grupos de organismos que caen en una misma clasificación en virtud de su historia común, y no debido a parecidos intrínsecos que guarden entre sí.

La razón es que las especies, por su naturaleza, evolucionan, y normalmente muestran variaciones no sólo en algunas de sus características secundarias, sino, en principio, en todas sus características. Ninguna característica particular, sin importar cuán significativa sea para nuestro estereotipo de la especie —para su genotipo o su morfología—, es fundamental para que un organismo pertenezca a la especie en cuestión. Lo fundamental, como sostenía Darwin, es la ascendencia.

En efecto, dentro de la rama de la biología llamada sistemática hubo un importante debate entre los partidarios de la fenética —que proponían clasificar a las especies en función de semejanzas supuestamente esenciales entre los organismos—, por un lado, y por el otro los partidarios de la cladística —quienes argumentaban que los taxones están unificados históricamente por el mecanismo de ascendencia común—. En algunos senti-

dos, este debate en la biología repite temas que ya se ensayaron en la filosofía del arte, entre ellos no sólo el problema de fijar las propiedades esenciales de una clase cuya esencia está evolucionando, sino también el problema de que la similitud como concepto organizador resulta muy laxa.

Desde luego, también hay diferencias importantes entre los problemas de la clasificación del arte y la especiación: ahora mismo sólo estamos hablando de unas cuantas analogías entre ambas. Sin embargo, el hecho de que la cladística se considere una solución respetable al problema de la especiación por lo menos indica que en ciertos casos la historia puede proporcionar las razones para la pertenencia a una clase. Y si la ascendencia es una condición viable para clasificar a un organismo como miembro de una especie biológica, no debe haber dificultad, al menos en principio, con suponer que los candidatos también se clasifican bajo el concepto de arte en virtud de la ascendencia según la explican los tipos apropiados de narración histórica.

Ya hemos observado que por lo común no clasificamos objetos recurriendo a definiciones; hay medios alternativos. Por ejemplo, los biólogos determinan la pertenencia a una especie en función de la ascendencia. Por otra parte, cuando vemos cómo les va a los casos problemáticos en las discusiones sobre arte, parece convincente que esas discusiones se unan canónicamente proponiendo narraciones históricas a favor de las obras impugnadas. La pertenencia a la categoría de arte, al igual que la pertenencia a una especie, parece ser cuestión de ascendencia. Del mismo modo, para identificar artefactos como obras de arte hay que explicar su genealogía, y esto consiste en contar una narración histórica.

Narraciones históricas: sus virtudes y sus flaquezas

La afirmación que tenemos frente a nosotros es que es más viable entender la identificación del arte como asunto de narrar que como asunto de definir. Para sopesar efectivamente esta afirmación es necesario decir algo más sobre la naturaleza de las narraciones en cuestión; sólo entonces podremos proceder a valorar las virtudes y las flaquezas de este enfoque en relación con otros enfoques rivales.

Aunque la clase pertinente de entendimiento narrativo a menudo está sólo implícita en los numerosos casos en que reconocemos como arte a candidatos más bien convencionales, pasa a primer plano en casos polémicos, como los ejemplos más radicales del arte vanguardista. En tales ocasiones, defendemos la categoría de arte de un candidato de vanguardia relacionándolo con prácticas que ya se consideraban artísticas. Como esta clase de narración es *histórica,* está obligada a ser fiel. Narrando con fidelidad cómo la nueva obra desciende de la tradición explicamos por qué la nueva obra debería considerarse arte.

El hecho de que lo hagamos así también nos dice algo importante sobre la clase pertinente de narraciones identificadoras: nos dice dónde empiezan. Empiezan en alguna coyuntura histórica en la que todo mundo está de acuerdo en que sabemos cuáles son las prácticas artísticas implicadas. Las narraciones identificadoras deben empezar en ese momento, pues su finalidad es explicar la categoría artística de algún candidato presente polémico, como *Cajas de Brillo,* mostrando que surgió de ese contexto del mundo artístico reconocido y se relaciona con él, a través de una secuencia de un tipo de decisiones perfectamente inteligibles y basadas en finalidades artísticas existentes, que por su parte se reconocen como algo vigente y aceptado en el mundo del arte que se está discutiendo.

También sabemos dónde terminan las narraciones identificadoras: cuando se elabora o se presenta el artefacto en cuestión. Una narración identificadora de esta clase nos lleva de un mundo del arte reconocido y sus prácticas a la posible entrada de una nueva obra a ese mundo del arte mediante una secuencia de pasos intermedios. ¿Qué entrañan esos pasos?

Para simplificar la cuestión, consideremos un caso en el que la nueva obra es una producción revolucionaria vanguardista, una película abstracta en la que ninguna de las imágenes es una figura reconocible. No hay historia, sólo un flujo disyuntivo de

formas, como en algunas obras de Stan Brakhage. Algunos espectadores tendrían la tentación de desestimar esta clase de obra como una serie de secuencias incoherentes; dirían que ciertamente no es arte. No obstante, en su defensa podemos ofrecer la siguiente narración.

En la mayoría de las filmaciones predominan las historias, contadas a través de imágenes en movimiento. Al mismo tiempo, todo mundo reconoce que la cinematografía es un arte visual. Sin embargo, acostumbrados a las historias contadas mediante imágenes ideadas en función del relato, los espectadores a menudo se olvidan de la dimensión visual de las películas, y están tan absortos en seguir la historia que dejan de prestar atención a cómo se ven las películas.

Enfrentado a una situación así, un artista como Brakhage quiere recuperar la atención visual del público, así que hace películas que prácticamente obligan al público a prestar atención a la apariencia de la película, a cómo se ve. Lo hace sustrayendo de sus películas casi deliberadamente cualquier otro tipo de fuente de atención —como el contenido narrativo y gráfico—. Esto es una medida coherente para un artista como él —una medida que está en conformidad con un objetivo reconocido de la cinematografía— dado el contexto artístico en que se encontró a sí mismo.

Es decir, al funcionar en un contexto del mundo del arte reconocido, Brakhage evalúa ese contexto como uno donde no se le presta suficiente atención a la estructura visual de las películas. Es un estado de cosas irónico, pues el cine es un arte visual. Basándose en una valoración inteligible tan incuestionablemente artística, Brakhage se propuso cambiar la situación haciendo películas que obligaran al público a prestar atención a la forma visual, un propósito artístico que nadie negaría que es completamente aceptable para un cineasta. Aunque los resultados fueran obras que predispusieran a algunas personas a poner en tela de juicio la categoría de las obras de Brakhage en cuanto películas y en cuanto arte, las elecciones de este artista —trabajar sin narración, explorar la abstracción radical— fueron de lo más racionales, dadas sus opciones en el contexto existente y su determinación de cambiar dicho contexto.

Con una explicación así se entiende por qué las películas de Brakhage son arte. Lo son porque se originan en un contexto indiscutiblemente artístico como resultado de motivaciones que personas informadas ya están de acuerdo en considerar genuinamente artísticas, tal como el rescate de lo visual. Las películas de Brakhage pueden explicarse desde el punto de vista de la adopción de una serie de acciones y alternativas que son medios para un fin apropiados para una persona como él, que ha llegado a una evaluación inteligible de su contexto del mundo del arte de tal manera que su determinación de cambiarlo está de acuerdo con los propósitos reconocibles y vigentes de la práctica.

Entonces, expresando esto de una forma narrativa, podemos decir: dadas las prácticas artísticas del cine actual, a Brakhage le preocupaba que el énfasis incesante sobre el contenido narrativo y gráfico reprimía en lugar de realzar la atención del público a lo visual: una situación anómala tratándose de un arte que se dice visual. Debido a su evaluación, se propuso cambiar las cosas. Buscó estrategias artísticas que atraerían la atención del público a lo puramente visual; eliminó de sus películas los elementos narrativos y gráficos para que no nos desviaran de nuestra concentración en la apariencia de la película. Los resultados son películas que parecen muy diferentes de lo que suele darse en el mundo cinematográfico, pero que, pese a todo, recuperan las posibilidades puramente visuales del medio.

Si esta narración es históricamente fiel, y si nos ofrece la mejor explicación de las películas de Brakhage, entonces no nos queda casi ninguna otra alternativa más que considerar sus películas como obras de arte; si no hay mejores explicaciones —que digan con mayor amplitud y precisión por qué esas películas son como son—, entonces ésta nos convence de clasificar las películas de Brakhage como obras de arte. Dada la fidelidad histórica de esta explicación, ¿qué otra clasificación tendría tanto sentido? Así, desde un punto de vista explicativo, una narración histórica, cuando es fiel, nos ofrece un argumento convincente para clasi-

ficar entre las obras de arte algo como una película de Brakhage. De hecho, dados los detalles de dicha narración —suponiendo que sean históricamente fieles—, es difícil imaginar de qué otro modo podríamos clasificar tal artefacto.

Entonces las narraciones identificadoras son narraciones históricas que, como todas las de su clase, están comprometidas con la fidelidad. Tienen un principio, una parte intermedia y un final. El principio del relato se dedica a describir algún contexto de la historia del arte reconocido. El final del relato es una descripción de la producción o presentación del aspirante a tener categoría de arte. La parte intermedia del relato une el principio con el final. Es más, la parte intermedia de estos relatos une el principio con el final rastreando la adopción de una serie de acciones y alternativas que proporcionan las clases de medios apropiados para una persona que ha llegado a una evaluación inteligible del contexto de la historia del arte descrito al principio, de tal modo que está determinada a cambiarlo de algún modo acorde con los propósitos vigentes y reconocibles de la práctica.

Según el enfoque histórico, las obras de arte se identifican en virtud de su ascendencia. A diferencia de la teoría institucional del arte, rastrear cuáles son los antepasados de una obra de arte en vez de aplicar una definición explica cómo clasificamos a los candidatos entre las obras de arte. Un fuerte señalamiento de la teoría institucional es el acento que pone en la importancia del entendimiento compartido por los artistas y el público, pero esta intuición se incorpora inmediatamente al enfoque histórico, pues también éste supone que los artistas y el público deben compartir ciertos entendimientos, a saber, un entendimiento de la historia del arte, sus prácticas, y las finalidades y propósitos que las respaldan.

Al mismo tiempo, el enfoque histórico evita la dificultad más citada de la teoría institucional; en concreto, la acusación de circularidad. La razón es simple: la circularidad es un defecto de las definiciones, no de las narraciones. Es requisito de las definiciones que no sean circulares, pero las narraciones identificadoras que propugna el enfoque histórico no son definiciones. En consecuencia, no son vulnerables a acusaciones de circularidad. Esas narraciones sí presuponen que sabemos algo de las prácticas artísticas precedentes, como cualquier teoría del arte. Sin embargo, como no se invoca el concepto de arte para definir el concepto de arte, el método histórico para identificar obras de arte está libre del problema de la circularidad.

El enfoque histórico también difiere de la definición histórica del arte por cuanto la primera no es una definición. Una de las principales virtudes de la definición histórica del arte es que hace notar la importancia de la intención artística para potenciar las consideraciones artísticas reconocidas. El método de la narración histórica también es sensible a este elemento constitutivo de la práctica del arte, pues entre los propósitos del arte que pueden dominar las elecciones artísticas cuenta el intento de facilitar consideraciones artísticas aceptadas. Brakhage tenía la intención de inducir la atención a lo visual; Warhol pretendía que se reflexionara sobre su obra. Ambas eran consideraciones artísticas aceptadas, y tienen un lugar importante entre las narraciones identificadoras pertinentes.

No obstante, a diferencia de la definición histórica, el método de la narración histórica no limita los objetivos que motivan la elección artística genuina a las consideraciones artísticas: cualquier propósito vigente de prácticas artísticas reconocidas —no nada más el fomento de consideraciones artísticas— puede concederles ese derecho a las narraciones identificadoras. Páginas atrás, dado el acento que la definición histórica pone sobre las consideraciones artísticas, nos preocupaba que las esculturas de demonios pensadas para hacer huir aterrorizados a los espectadores no pudieran ser arte, dado que el efecto intencionado de la obra, si tenía éxito, parecía impedir cualquier consideración artística reconocida. Sin embargo, este problema no se le presenta al método de la narración histórica, pues, si provocar una huida es un propósito reconocido del arte en el mundo del arte pertinente, las narraciones identificadoras rastrearán objetos hechos bajo sus auspicios.

Además, el hecho de que el método de la narración histórica subraye que los objetivos artísticos a los que se refieren las narraciones identificadoras sean propósitos de la práctica *reconocibles y vigentes* elude otro problema de la definición histórica del arte. El defensor de la definición histórica parecía obligado a aceptar los videos caseros como arte, pues con ellos se tiene el propósito de apoyar una consideración artística con buenos precedentes históricos: la simple apreciación de la verosimilitud. Con todo, como el método de la narración histórica sólo respalda la consideración de propósitos que sigan vigentes en la práctica imperante, no tiene consecuencias desafortunadas similares, pues en el mundo del arte de hoy es un hecho histórico que la intención de *simplemente* fomentar la apreciación de la verosimilitud perceptual ya no es un propósito artístico reconocido ni vigente.

El método de la narración histórica elude algunas de las limitaciones de sus antecesores, lo que sin duda cuenta a su favor. Pero también está expuesto a algunas de las críticas que acosan a la teoría institucional y a la definición histórica. Al igual que esta última, no considera como arte objetos que abstraemos de su contexto histórico no artístico y simplemente empleamos como arte, tal como los anzuelos esquimales que los curadores de los museos exponen debido a su belleza. Pero quizá ejemplos como éste no sean tan claros en realidad. No es claro que el hecho de que empleemos ciertas cosas como arte —como cuando colgamos de adorno en la pared señales de tránsito— las convierta en obras de arte. Así, ejemplos como éste tal vez no les plantean problemas ni a las definiciones históricas ni al método de la narración histórica.

Al igual que la teoría institucional, el método de la narración histórica es poco hospitalario para la noción de artista solitario. Concibe el arte como una práctica en la que a los recién llegados se les permite entrar en virtud de su ascendencia: su relación con sus antecesores, su historia, costumbres y propósitos reconocidos. Así, las obras producidas en un mundo del arte de una sola persona están más allá del alcance de las narraciones identificadoras. ¿Es esto un problema para el enfoque histórico?

El defensor del enfoque histórico puede dar aquí varias respuestas. La primera es que todo lo que sostiene es que una narración identificadora proporciona una condición suficiente para clasificar a las obras de arte. De esta forma, puede haber otras razones para identificar como obra de arte a un candidato, incluso si la narración histórica es la manera habitual. Si la obra de un artista verdaderamente solitario es arte, entonces puede haber algunas razones excepcionales para considerarlo así. Sin embargo, eso no pone en duda la afirmación fundamental de que la narración identificadora, con su énfasis en el arte como práctica social, es con mucho nuestro modo más común de establecer la categoría de arte.

Esto es una respuesta bastante conciliadora. Desde luego, el defensor del método histórico también podría dar una respuesta más enérgica. Igual que el defensor de la teoría institucional, podría sostener que, dada la naturaleza social de los seres humanos, la posibilidad de que haya un artista verdaderamente solitario es una ficción lógica en el mejor de los casos. Desde un punto de vista antropológico, la perspectiva de un arte totalmente asocial tiene una probabilidad de cero. Así, si nos interesa hacer un modelo de cómo hacemos para clasificar el arte con respecto al mundo real, omitir los casos hipotéticos de los llamados artistas solitarios no es un problema apremiante. Después de todo, si alguna vez nos topamos con algo que se acerque al ejemplo del hombre del Neolítico que imaginamos, su edificio de piedras probablemente nos dará la impresión de ser enigmático, más que artístico. En el mejor de los casos, podríamos llamarlo protoarte, pero si de ninguna manera podemos ubicarlo en el contexto de cualesquiera prácticas sociales en curso, nos seguirá dando ansiedad considerarlo un ejemplo de arte propiamente dicho.

Les toca a los lectores darle vueltas al tema de si alguno de estos intentos de defender el enfoque histórico es meritorio o no. Pero hay otro problema posible con el enfoque histórico que merece comentarse. Comenzamos este capítulo señalando que el tema de identificar el arte ha sido especialmente imperioso para la filosofía del siglo XX debido al torrente de nuevas clases dife-

rentes de arte: el arte de vanguardia, por un lado, y el arte de otras culturas, como el arte tribal, por el otro. El método de la narración histórica, como hemos visto, es indicado para manejar los casos de innovación vanguardista. ¿Pero qué hay del arte tribal?

A primera vista no parece haber aquí un problema. Las artes tribales tienen sus propias tradiciones, e identificar un candidato a ser incluido en esa tradición se hará por medio de la narración histórica, como en los ejemplos con los que estamos más familiarizados. Pero podría sugerirse que esta respuesta pasa por alto una pregunta más profunda, a saber, ¿cómo una persona que está fuera de la tradición susodicha determina si ésta es una práctica artística? Si es una tradición artística, puede aplicarse el modelo narrativo. Pero, con las tradiciones ajenas, ¿cómo sabemos si el modelo narrativo está disponible?

En esos casos necesitamos buscar otras razones, distintas de las narrativas, para considerar artística la tradición ajena. Donde es más probable encontrarlas es en las primeras fases conocidas de esa tradición. Si en las primeras fases se intenta que las prácticas de la tradición ajena (lo que en ocasiones se llama protosistemas) realicen en las sociedades en cuestión las mismas funciones —como representación, decoración y significación— que en nuestra cultura realizaron las primeras fases de nuestra propia tradición, entonces tenemos razones para considerar la tradición ajena como una práctica artística. Y una vez que pensamos que las primeras fases de la tradición ajena son una práctica artística, podemos proceder a identificar las subsecuentes aportaciones a la tradición como obras de arte si rastreamos su ascendencia desde sus antepasados artísticos.

No obstante, esta solución al problema requiere que el método histórico de identificar obras de arte se complemente en ocasiones con un análisis funcional del papel de ciertas prácticas en las culturas ajenas, y esto supone que no hemos dado una sola respuesta a la pregunta de cómo hacemos para identificar obras de arte. ¿Es esto un problema?

El defensor del método histórico tal vez dirá que no. El reconocimiento de que a veces, pero sólo a veces, recurrimos al análisis funcional únicamente muestra que la narración histórica no es la única estrategia que empleamos para clasificar el arte, pero esto es consistente con la afirmación de que es nuestro medio principal de identificar el arte. La narración histórica no se desmorona en el análisis funcional, pues éste sólo tiene sentido en relación con los protosistemas. No buscamos analogías funcionales entre el arte aborigen y el posmodernismo: sólo hacemos comparaciones en el plano de las primeras fases de las tradiciones que se están considerando. El hecho de que empleemos más de un método para identificar el arte simplemente refleja la complejidad del fenómeno. No estaría mal tener una sola respuesta a la pregunta de cómo identificamos el arte, pero si los datos son demasiado complejos no deberíamos permitir que nuestro deseo de una sola respuesta oscurezca la verdad.

Por otra parte, los defensores de puntos de vista rivales, como la teoría institucional y la definición histórica del arte, pueden decir que es una virtud de sus respectivos enfoques que proporcionen una explicación más económica de cómo identificamos las obras de arte. Dejarán sentado que, si ninguna circunstancia cambia, una sola respuesta a la pregunta es preferible a una mixta. Pero ¿ninguna circunstancia ha cambiado? Si el método de la narración histórica no es tan económico como algunos de sus competidores, ¿este aparente problema compensa las ventajas que el método ofrece?

Una de dichas ventajas es que ofrece una explicación de cómo identificamos las obras de arte sin adoptar una definición polémica del arte. Una definición satisfactoria del arte ha resultado ser algo extremadamente difícil de alcanzar. Esto no demuestra que el arte no pueda definirse, pero en la medida en que nadie ha conseguido hacerlo satisfactoriamente, parece poco probable que desde el primer momento hayamos estado clasificando el arte por medio de una definición esencial. Debemos estar usando algún otro método. El método de la narración histórica, a veces complementado con el análisis funcional de los protosistemas, parece el más convincente de todos los disponibles. Sin lugar a

dudas es superior a otros métodos no basados en definiciones, como el enfoque del parecido de familia.

También, como ya observamos, el vanguardismo ha sido un problema crónico para las filosofías del arte. Muchas de las más famosas —entre ellas la teoría figurativa del arte, la teoría expresiva, el formalismo y las teorías estéticas del arte— han fracasado ante la aparición de innovaciones vanguardistas. Comparado con estos enfoques, el método de la narración histórica no tiene nada que temer del vanguardismo; como procedimiento para identificar el arte está adaptado para incorporar las mutaciones del vanguardismo a la evolución continua del arte. Desde luego, hay otras maneras de abordar el arte que son igualmente receptivas a la experimentación vanguardista, entre ellas la teoría institucional, pero el método de narración histórica, para su relativa conveniencia, evita muchas de las críticas más preocupantes que se dirigen a los enfoques rivales.

Esto no significa que el método de la narración histórica sea evidentemente la única opción para resolver el problema de identificar el arte. Es una postura entre las muchas que hemos analizado a lo largo de este libro. Para evaluar sus virtudes y sus flaquezas hay que compararlas con la amplia variedad de enfoques rivales. Le corresponde al lector sopesar críticamente estas alternativas, o descubrir su propia solución al problema con una comprensión total de la complejidad de los temas.

Resumen del capítulo

La pregunta de cómo hacemos para identificar las obras de arte es imprescindible para los filósofos del arte, pues sin una manera de identificarlas no sabemos cómo responder a ellas apropiadamente. Por ejemplo, respondemos a *Ulises* interpretándola, mientras que no interpretamos nuestros tostadores. ¿Cómo sabemos que *Ulises* pertenece a una categoría que justifica interpretarlo, mientras que nuestros tostadores no? Esto motiva la pregunta de cómo hacemos para identificar a las obras de arte.

En los capítulos anteriores examinamos muchos intentos de responder esta pregunta, tales como la teoría figurativa del arte, el neofiguralismo, la teoría expresiva, el formalismo, el neoformalismo y las teorías estéticas del arte. Cada uno de estos enfoques, para intentar explicar cómo identificamos obras de arte, presenta una definición integral de todo el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes. Estas teorías suponen que identificamos obras de arte con base en la clase de teoría o definición esencial que ellos explícitamente reconstruyen.

Sin embargo, todas estas definiciones de arte parecen fallar seriamente de uno u otro modo. En la década de 1950, la reiterada insuficiencia del enfoque basado en definiciones para responder la pregunta de cómo identificamos el arte indujo a un grupo de filósofos a contemplar la posibilidad de que el arte no pudiera definirse y de que identificamos las obras de arte sin recurrir a definiciones. Llamados neowittgensteinianos, estos filósofos sostenían que el arte no pude definirse esencialmente porque es un concepto abierto, y que identificamos obras de arte basándonos en parecidos de familia.

El neowittgensteinismo fue extremadamente influyente durante casi dos décadas. No obstante, poco a poco los filósofos llegaron a creer que los argumentos de los neowittgensteinianos no eran tan convincentes como parecía en un inicio. El argumento del concepto abierto sostenía que el arte no podía definirse esencialmente porque tal definición sería incompatible con la innovación artística. A pesar de ello, filósofos como George Dickie pudieron presentar definiciones de arte, como la teoría institucional, que mostraban que pueden proponerse condiciones necesarias y suficientes del arte perfectamente consistentes con la más amplia libertad concebible para la experimentación artística. Por otra parte, los críticos también demostraron que el método del parecido de familia para identificar obras de arte era demasiado simplista: que inmediatamente arrojaría el resultado decepcionante de que todo es arte.

Una consecuencia de la derrota del neowittgensteinismo ha sido un retorno al proyecto de definir el arte esencialmente. En

el presente hay disponible una amplia variedad de teorías así: dos de las más conocidas son la teoría institucional del arte y la definición histórica del arte. Son puntos de vista complejos que nos hacen reparar en las características importantes de nuestro trato con las obras de arte. Ambas teorías, empero, son en extremo polémicas y han sido objeto de fuertes críticas. Así, aún parecemos estar en una postura en la que ninguna definición existente del arte ha demostrado de manera contundente ser adecuada.

Pero si nadie puede expresar una definición satisfactoria del arte, parece poco probable que identifiquemos las obras de arte por medio de una definición esencial. Si poseyéramos dicha definición, ¿por qué habría de ser tan difícil extraerla? Además, muchos de nuestros conceptos no están dominados por definiciones esenciales. Entonces ¿por qué suponer que el arte sí?

Esta clase de pensamiento alienta la hipótesis de que, como sugerían los neowittgensteinianos, no podemos identificar obras de arte por medio de una definición esencial, pero tenemos algún otro método, que no puede ser el del parecido de familia, pero tal vez haya otra opción.

La alternativa que exploramos en la última parte de este capítulo subraya la importancia de la narración histórica para identificar las obras de arte. Propone que las narraciones —llamadas narraciones identificadoras—, y no las definiciones, son lo que modela la manera como identificamos las obras de arte. Este enfoque elude varios de los problemas de sus antecesores, entre ellos el neowittgensteinismo, la teoría institucional y la definición histórica del arte. Sin embargo, si ha resuelto o no el problema de cómo hacemos para identificar las obras de arte sigue siendo una pregunta abierta.

Los lectores pueden descubrir críticas al método de la narración histórica que aún no han aparecido en la bibliografía especializada, y tendrán que contraponer sus ventajas a los demás enfoques analizados en este libro. Quizá alguien llegará a la conclusión de que una anterior teoría del arte, o una combinación de teorías, presenta líneas de investigación más prometedoras que el método de la narración histórica.

O, quizá el lector, insatisfecho con todo lo que ha encontrado entre estas dos tapas, se sentirá impulsado a elaborar su propio enfoque sobre el tema. Tanto mejor. Este libro habrá cumplido su objetivo si provee a los lectores de ideas, técnicas y una noción de la complejidad de los temas suficiente para que emprendan el camino por su cuenta. *Bon voyage!*

Lecturas comentadas

El sondeo más completo de los avances recientes en relación con los temas analizados en este capítulo es *Definitions of Art*, de Stephen Davies (Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1991). Este libro también incluye una amplia bibliografía, indispensable para futuras investigaciones sobre el tema.

Quizá el artículo más citado en relación con el neowittgensteinismo sea Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, 1956, pp. 27–35. Véase también Weitz, *The Opening Mind* (University of Chicago Press, Chicago, 1977). Otras importantes aportaciones al enfoque contrario a las definiciones son: Paul Ziff, "The Task of Defining a Work of Art", *Philosophical Review*, vol. 62, 1951, pp. 466–480, y William Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, vol. 67, 1958, pp. 317–334. Una crítica sumamente influyente del neowittgensteinismo según Weitz es Maurice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, vol. 2, 1965, pp. 219–228.

George Dickie ha expuesto versiones de la teoría institucional del arte en numerosos artículos y libros. Expone una primera versión de la teoría, entre otros sitios, en su *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, Ithaca, NY, 1974). Está disponible una versión corregida de la teoría en su libro *The Art Circle* (Haven, Nueva York, 1984) [versión en español: *El círculo del arte*, trad. Sixto J. Castro, Paidós, Barcelona, 2005].

Jerrold Levinson es el defensor puntero de la definición histórica del arte. Formula este enfoque en "Defining Art Histor-

ically", *British Journal of Aesthetics,* vol. 19, 1979, pp. 232–250; "Refining Art Historically", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 47, 1989, pp. 21–33, y "Extending Art Historically", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 51, 1993, pp. 411–423.

Noël Carroll propone el método de la narración histórica para identificar a las obras de arte en "Art, Practice and Narrative", *The Monist,* vol. 71, 1988), pp. 140–156; "Historical Narratives and the Philosophy of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 51, 1993, pp. 313–326, y "Identifying Art", en *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy,* compilado por Robert J. Yanal (The Pennsylvania State University Press, University Park, Pensilvania, 1994), pp. 3–38. También Peter Kivy ha usado el enfoque narrativo para explicar el derecho de la música absoluta a ser considerada arte en su *Philosophies of Arts: An Essay in Differences* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997), capítulo 1.

La idea del arte como conversación que en este capítulo se comentó en la sección sobre las narraciones identificadoras está adaptada de Jeffrey Wieand, "Putting Forward a Work of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 41, 1983, p. 618.

Hay varios enfoques contemporáneos sobre los problemas analizados en este capítulo que, por consideraciones de espacio, no hemos revisado en este libro. Algunos destacados son Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981 [versión en español: *La transfiguración del lugar común,* trad. de Ángel y Aurora Mollá Román, Paidós, Barcelona, 2002], y Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (The Pennsylvania State University Press, University Park, Pensilvania, 1997). Para una antología reciente de nuevos trabajos sobre las definiciones del arte y la identificación del arte, véase *Theories of Art,* compilado por Noël Carroll (University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1999).

Índice analítico

A
Abramovic, Marina 31
Abrams, H.M. 169
Aire de París 278
aisthesis 242
Ajani Ogun 68
Albers, Josef 54, 177
Ally McBeal 68
Amada 123
Amistad 107
análisis conceptual 26, 32–7
Angkor Wat 179
Anticipation of the Night 96
Antoni, Janine 380
apreciación formal 230–7
apreciar la concepción 234, 288–90, 305–7, 309
Arco del Triunfo 183
argumento central 73, 76, 85–8
argumento de la función 180, 192
argumento del común denominador 176, 178, 192
argumento del concepto abierto 319, 321, 323, 326, 329–30, 332, 335, 344
Aristóteles 36, 47–51, 55, 100, 329
arte aleatorio 122, 227
arte conceptual 129–30
arte encontrado 58, 256, 333, 337, 342, 370
arte *punk* 121
arte simbolista 122
atención 280–90
atención empática 263, 281

B
Baladas líricas 104
Balla, Giacomo 55
ballet de acción 53
Balogun, Ola 68
Barwell, Ismay 170
Batteux, Charles 52
Baumgarten, Alexander 242
Beardsley, Monroe 100–1, 169, 238, 310
Beethoven, Ludwig van 95, 104, 119, 136, 147, 164, 283, 294–6, 336
Bell, Clive 172–4, 237, 246–7, 258, 266, 328
Berlioz, Hector 95
Bernini, Gian Lorenzo 370
Bradley, A.C. 238
Brahms, Johannes 104
Brakhage, Stan 96, 390–2
Brancusi, Constantin 315
Braque, Georges 381
Bruegel, Pieter 194–5, 199
Buñuel, Luis 269

C
cadáver exquisito 122
Cage, John 122, 188–90, 200, 269, 279, 333
Cajas de Brillo 381–3, 389
Carmen 231
Carroll, Noël 238, 310, 402
Casa desolada 323
cascanueces, El 323
catarsis 48

Cézanne, Paul 172
Chaikovski, Piotr Illich 104
charadas 94–5
Charge of the Light Brigade 202
círculo del arte 340
Cita en St. Louis 150
cladística 387
Clancy, Tom 153
Coleridge, Samuel Taylor 121
Collingwood, R.G. 169
conceptos 26–30, 32–7
conceptos graduales 210
conceptos "una de dos" 210–1
Concierto Emperador 283–5
condición de esclarecimiento 121–2
condición de identidad 118–9, 122
condición de la experiencia 118–22
condición de la provocación 140
condición de sinceridad 136–9
condiciones necesarias 32–8, 41–2, 107–8, 118, 125, 141, 151, 181
condiciones suficientes 154, 338
consideraciones artísticas 364–76, 393
Courbet, Gustave 68
Crimen y castigo 140
4′ 33″ 188–190, 200–1, 269, 333
cubismo 78, 171–2, 382–3
Cuentos de Canterbury 323
Cunningham, Merce 122, 379

D
dadaísmo 126
Danto, Arthur 100
danza moderna 104
Darwin, Charles 387
Daumier, Honoré 230
David, Jacques-Louis 78, 372
Davies, Stephen 401
definición esencial 35
definición estética del arte 246–79, 287
definición histórica del arte 43, 363–76, 380, 393–4, 397, 400–1
definición real 35
Delacroix, Eugène 307
De la naturaleza de las cosas 179
denotación 72–3, 85–7, 89
desinterés 262, 272, 274, 280, 282–3, 285–6, 307
diario de un cura de campaña, El 62
Dickie, George 310, 340, 399, 401–2
Dickinson, Emily 114–6
Discurso de metafísica 191
Donkey Kong 323
Dostoievski, Fiódor 140, 157
Duchamp, Marcel 58–9, 256, 277–9, 317, 321, 333, 343–4, 347–8, 366, 369–71, 379
Dziemidok, Bohdan 310

E
Edipo rey 336
ejemplificación 142–55
Eldridge, Richard 238
Empire 271
En adelanto del brazo roto 58–9, 337
Entierro en Ornans 68
Escher, M.C. 126
Escuela de Atenas 71
estética 241–311
estilo del mundo flotante 81
estilo del ojo de frente 75–7
expedientes secretos X, Los 156–8
experiencia estética 241–311
explicación (del análisis formal) 226
explicación descriptiva 219–27, 229, 233
explicación funcional 223–37
explicación orientada al contenido 259–67
explicación orientada al influjo 259, 261–6, 272, 274, 287, 307
expresión 103–70
expresionismo abstracto 270
expresionismo alemán 78, 104

F
falacia del equívoco 87
fenética 387
filosofía analítica 25–9
filosofía analítica del arte 29–32
Fineman, Mia 347
Flavin, Dan 177
forma 171–239

formalismo 171–96, 199–202, 230, 236, 316–7, 349, 377, 398–9
formalistas rusos 238
forma significativa 173–96, 200–1, 213, 228, 230, 236
Fry, Roger 237
fuente, La 58–9, 256, 277, 321, 333, 347–8, 367, 369

G
Giotto 78
Glass, Philip 206
Goldman, Alan 311
Goodman, Nelson 100–1, 169
granja de Blithedale, La 280
Gray's Anatomy 324
Gray, Spalding 324
grito, El 323–4
guardián entre el centeno, El 55
Guernica 58, 182
Guerra y paz 56

H
Hamlet 49, 92
Händel, Georg Friedrich 317
Hanslick, Eduard 237
Hegel, G.W.F. 238
hermanos Karamazov, Los 260
Hermerén, Göran 311
Heroica, sinfonía 164
Hesíodo 179
"Highwayman, The" ("El salteador de caminos") 152
Hirst, Damien 380
homología 150
Honegger, Arthur 95

I
I Ching 123
Image/New Image(s) or the Reincarnation of Saint-Orlan 31
imitación 47–57
imitativa 66–7
impresionismo 383
intención 252–5
intención estética 250–5
interpretación 61–3, 226
Investigaciones filosóficas 318, 322

J
Judd, Donald 206
Juegos de patriotas 153
juramento de los Horacios, El 173, 174

K
Kafka, Franz 114–6
Kandinsky, Vassily 39
Kennick, William 401
King Kong 152
Kivy, Peter 100, 170, 238, 311, 402
Klein, Yves 191, 381
Kristeller, Paul Oskar 100
Kubla Khan 121

L
Langer, Susanne 169
Leibniz, G.W. von 191
Levinson, André 175
Levinson, Jerrold 363, 401
LeWitt, Sol 269
Ligeti, György 254–5, 278
Lucrecio 179

M
Mahabharata 124
Malevich, Kazimir 39
Mandelbaum, Maurice 340, 342, 401
Manet, Edouard 222, 225
Mapplethorpe, Robert 379
Medea 47–8
Memorias del subsuelo 157
Mendelssohn, Felix 148
metáfora 142, 147–54, 161, 163–4
Minerva protege a Pax de Marte 67
minimalismo 171, 206–7
Mona Lisa 91
Mondrian, Piet 39, 56
Monet, Claude 150
Monograma 316–7
Monumento a Lincoln 183
Morrison, Toni 123
Morris, Robert 189–90
movimiento romántico 104
Mozart, Wolfgang Amadeus 295
mudras 92
Mujer tocando la guitarra 222

N
narración histórica 43, 45, 379–98, 400, 402
neoformalismo 196–213
neoimpresionismo 328, 383
neowittgensteinismo 43, 313, 327, 329–30, 332, 339–42, 349, 379, 386, 399–401
Nightsea Crossing 31
Noland, Kenneth 177

O
Obertura 1812 97, 144
Obertura para la gran Pascua rusa 197
Orlan 31
Osborne, Harold 310

P
Pacific 231 95
Paisaje con la caída de Ícaro 194–9
Pájaro en el espacio 315
Para comprender el llanto 55
parecido de familia 322, 324–30, 335–42, 344, 365, 378–9, 386, 398–400
Pastoral, sinfonía 95
Paxton, Steve 126–7
Peirce, C.S. 72
Pescando en soledad en el río otoñal 67
Pettit, Philip 311
picapedreros, Los 68
Picasso, Pablo 58, 78, 85, 182, 370, 381
Piedad 323
Platón 47–51, 55, 68, 100
"Poème Symphonique" 254–5, 278
poesía *beat* 121
Poética 100
Pollock, Jackson 379, 381
Poussin, Nicholas 148
propiedades antropomórficas 133–69
propiedades estéticas 242–5, 247–8, 259, 263, 267–9, 271, 288, 290–307, 309, 311
propiedades expresivas 135–69, 242–3, 259–60, 268, 290
proyección 104, 146, 268, 293–4, 297–8, 300–1
psicología de la Gestalt 173
psicópatas 120
puerta del Infierno, La 336
Pulp Fiction 159

R
Rafael 71
Rainer, Yvonne 126–8
Ramayana 124
Rauschenberg, Robert 316–7
Reinhardt, Ad 191
relación reflexiva 70
relación simétrica 70
Rembrandt 381
representación 29, 32, 35–6, 41–2, 44, 47–101, 133–4, 141, 144
representación condicional específica 90–8
representación condicional genérica 90–8
representación gráfica 35, 67–91, 99–101
representación incondicional 90–7
representación léxica 92–4, 98
República, La 47, 100
respuestas artísticas 316
Retrato de Dora Maar 370
rey Lear, El 158
Rimski-Kórsakov, Nicolái 197
Rodin, Auguste 336
Rubens, Peter Paul 68
Rushdie, Salman 281
Ryman, Robert 191

S
"Satisfaction" 150
Schaper, Eva 311
Schier, Flint 100
Scorsese, Martin 257
sección áurea 187
semejanza 68–77, 85–90
señor de las moscas, El 157
"September Song" 150
Seven 148, 150
Shakespeare, William 49, 92, 105, 110, 260
Sherman, Cindy 68
Sibley, Frank 311
Sinfonía fantástica 95
Sin título #228 68

Sin título (Dirt) [Mugre] 189–90
Sin título (Threadwaste) [Desecho de hilos] 189
Sircello, Guy 170
sistema moderno de las artes 53, 99
sistemática 387
Sleepless in Seattle (Algo para recordar) 150
soneto LXIII 110
Spielberg, Steven 107
Steam (Vapor) 189
Stecker, Robert 170, 402
Stein, Gertrude 78
Stella, Frank 126
Stolnitz, Jerome 310
Sueño de una noche de verano (comedia) 148, 324
Sueño de una noche de verano (música) 323
Sullivan, Louis 221, 235

T
Tarantino, Quentin 159
televisión 48, 67
Tennyson, Alfred 203
Teogonía 179
teoría causal de la referencia 379
teoría convencionalista 75–90
teoría de la expresión solista 114–5, 168–9
teoría de la ilusión de la representación gráfica 68, 74–5, 83
teoría de la transmisión 112, 114–24, 129–31, 136, 168–9
teoría de prototipos 379
teoría expresiva del arte 103–32, 171, 329
teoría figurativa del arte 36, 45, 56–7, 61, 63, 99, 172–3, 175, 244, 250, 308, 313, 316, 329, 349, 377, 398–9
teoría imitativa 47–57, 63–4, 66–7, 103–5, 113
teoría institucional del arte 333–4, 339–356, 363, 365, 368, 376, 392, 400–1
teoría naturalista de la representación 79
teoría neofigurativa del arte 57–8, 60, 204
teorías clasificatorias del arte 42, 181, 209, 349
teorías encomiásticas del arte 42, 181, 209, 349
teorías naturalistas 76
Tolhurst, William 310
Tolstoi, León 106, 112, 169
Tormey, Alan 170
Trio A 128
Tristram Shandy 336
triunfo de la voluntad, El 193

U
Ulay 31
Ulises 398
última tentación de Cristo, La 257
Un perro andaluz 269

V
Van Gogh, Vincent 150
Variaciones Goldberg 323
Vermazen, Bruce 170
versos satánicos, Los 281

W
Walton, Kendall 101
Warhol, Andy 126–7, 212, 271, 279, 381–3, 393
Weitz, Morris 319–21, 401
Wieand, Jeffrey 402
Wilson, Robert 55
Wittgenstein, Ludwig 318, 322
Wollheim, Richard 239
Wordsworth, William 104
Wu Zhen 67

Z
Zemach, Eddy 311
Ziff, Paul 401

Filosofía del arte. Una introducción contemporánea,
editado por la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura y el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 2016 en los talleres de Impresión Comunicación Gráfica, S.A. de C.V., Manuel Ávila Camacho 689-A, Col. Santa María Aztahuacán, C.P. 09500, Ciudad de México.

En su composición se utilizaron las fuentes Stone Serif 8:9.5, 8.5:12, 9:13, 9.5:13 y Snell Roundhand 18.
Para los interiores se utilizó papel bond ahuesado de 90 gramos.
El tiraje consta de 1 000 ejemplares.